

Art Removed

1/88

112931



orig. col woodcut - # 112931





EMIL WALDMANN

EDOUARD MANET

1 9 2 3

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

DER GESAMTAUFLAGE DIESES BUCHES WURDE EIN FARBIGER
HOLZSCHNITT EDOUARD MANETS NACH DER „OLYMPIA“ BEI-
GEGEBEN. EIN KLEINER TEIL DER AUFLAGE ENTHÄLT AUSSER-
DEM ZWEI ORIGINALRADIERUNGEN VON EDOUARD MANET.
DIESE EXEMPLARE WURDEN IN HALBPERGAMENT GEBUNDEN.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

COPYRIGHT 1923 BY PAUL CASSIRER VERLAG A. G. BERLIN
BUCHDRUCKEREI VON A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

THÉODORE DURET
ZUGEEIGNET



BILDNIS THEODORE DURET. 1868
Paris. Petit Palais



DIE OLYMPIA. 1865
Paris. Louvre

I.

Edouard Manet verehrte in der Kunst nichts so sehr wie zwei Ideale: „Humanité“ und „Contemporanéité“. Diese Worte sind schwer zu übersetzen. Was er unter „Contemporanéité“ verstand, kann man sich denken, wenn man sich an Daumiers Motto „il faut être de son temps“ erinnert, und daran, daß Manet selbst einmal sagte: „Als Degas seine Semiramis malte, malte ich das moderne Paris.“ Die Schönheit des Wirklichen hatte es ihm angetan. Aber das Wort „Humanität“ kann bei Manet sehr vieles bedeuten. Und wenn man Edouard Manets Kunst als Ganzes ansieht, kommt man dahin, dies Wort mit „Natürlichkeit“ zu übersetzen; Natürlichkeit im weitesten Sinne, einem Sinne, der Ehrlichkeit und Unverdorbenheit, Unabhängigkeit und Echtheit der Instinkte mit



DAS DÉJEUNER SUR L'HERBE. 1863

Paris. Louvre. Slg. Moreau - Nélaton

umfaßt. Er war ein Mensch, der für den Künstler die allgemeinen und die besonderen Menschenrechte proklamierte. „Ich male, was ich sehe“ war seine Parole, von Anfang bis zu Ende. Das heißt: „wie ich es sehe“. Er war derjenige unter den modernen Künstlern Frankreichs, der zum ersten Male ganz rücksichtslos sich auf den Boden der Tatsachen, der weltanschaulichen Tatsachen stellte und den „Schein“, die Erscheinungsform der Dinge für wichtiger hielt als die Dinge an sich. Daß er damit alle Menschen gegen sich hatte und fast sein Leben lang verfolgt und gehaßt und bekämpft wurde, daß er Skandale hervorrief, gegen die gehalten die bösesten Kritiken an Delacroix beinahe wie sachliche Würdigungen aussehen, dies wundert uns heute nicht mehr ganz in demselben Maße, wie es



DIE ÜBERRASCHTE NYMPHE. 1861—62
Paris. Slg. Manzi

unsere Väter wunderte, die noch um Wert oder Unwert der Richtung stritten. Die Widerstände gegen das Problem Manet sind geringer geworden. Manet erwies sich als notwendig und unumgänglich, und es schien einen Augenblick erstaunlich, wie man je diesen Menschen hatte bekämpfen können. Weil die Widerstände nicht mehr existierten, begriff man es aus der Situation einer moderner gewordenen Kunst heraus nicht mehr so recht. Wir aber, denen weder die Aktualität des Problems noch die Gleichgültigkeit über eine nicht mehr vorhandene Aktualität des Problems noch irgend etwas bedeutet, wir verstehen sehr gut, weshalb man ehemals Manet so haßte. Es gibt nicht viele Künstler, die jemals innerhalb ihrer Zeit etwas so unerhört Neues hinstellten, etwas, das so ganz und gar und so vollkommen anders schien als alles Bisherige, wie gerade Edouard Manet. Und sein erstes Auftreten muß fürchterlich gewirkt haben.

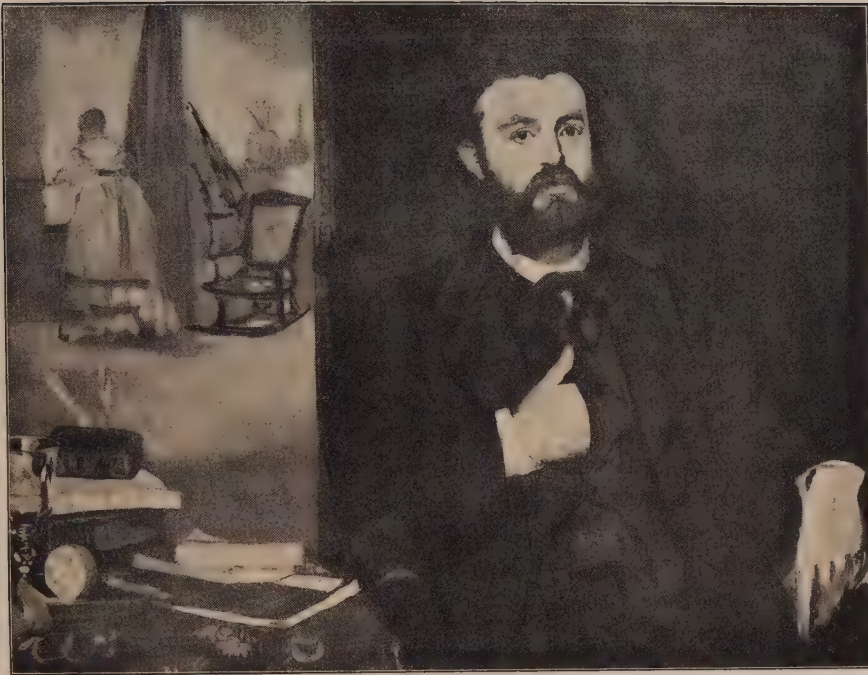




„LA MAITRESSE DE BEAUDELAIRE“ 1862

II.

Hätte man in Paris im Jahre 1863 eine Ausstellung gemacht mit Manetschen Bildern darin, Bildern, die eben von der Staffelei kamen; — nicht so, wie eine solche Ausstellung wirklich war, etwa im Salon, mit den üblichen Mittelmäßigkeiten darin, oder bei Martinet, mit andren modernen Bildern, mit Bildern von „Richtung“, von denen sich die meisten später, wenn die „Richtung“ vorüber war, auch als Mittelmäßigkeiten herausstellten; — sondern eine Ausstellung von Werken, die zu den besten ihrer Zeit gehörten, und darin nun Edouard Manets „Déjeuner sur l’herbe“, flankiert von Corots „Toilette“ und der „Bacchantin mit dem Panther“; seine



BILDNIS ASTRUC. 1863
Bremen. Kunsthalle

„Victorine als Espada“ neben Courbets „Demoiselles au bord de la Seine“ und Courbets „Atelier“, und seinen „Jungen Mann als Majo“ zwischen Daubignys großer Abendlandschaft, der Abendlandschaft mit dem Liebespaar am Kornfeld und dem apfelsinenfarbenen Mond, auf der einen Seite und mit Millets Regenbogenlandschaft auf der andren Seite; und darunter Daumiers „Revolte“—; und hätte Manet dann noch, was er ja allerdings erst zwei Jahre später wagte, seine „Olympia“ geschickt, die anno 1863 fertig im Atelier stand; und hätte man, um ein Pendant verlegen, ihr Ingres „Ruhende Odaliske“ als Gegenstück gegeben: — so wäre dieses ein Ensemble von mehr oder minder unbestreitbaren Meisterwerken gewesen, und jedes Bild hätte von sich sagen können, es befinde sich unter

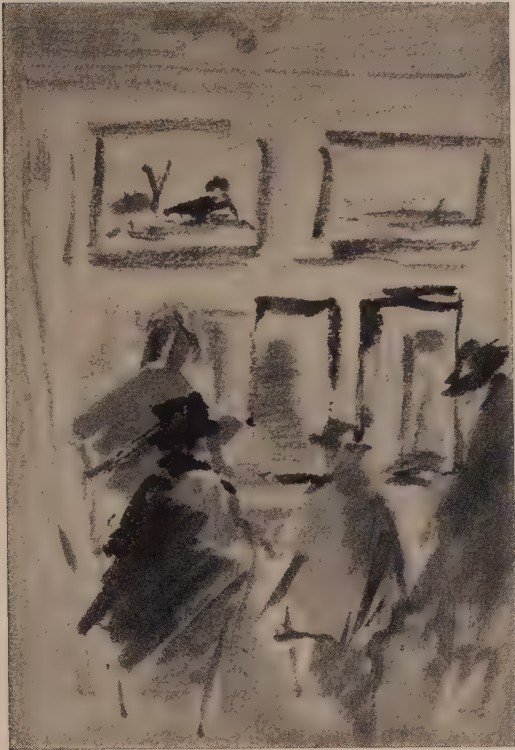


seinesgleichen. Aber die Manets hätten dennoch aufregend, vielleicht provokatorisch gewirkt, sicher faszinierender als alle die andren Bilder. Denn sie hätten einen nicht losgelassen und hätten Löcher in die Wände geschlagen. Sie wirken heller, ihre Sprache ist lauter und ihr Ton höher, ihr Äußeres blendender. Sie machen den andren Werken das Leben schwer, durch die Leuchtkraft ihrer Farbe und den Glanz ihres Lichtes. Die „Olympia“ sieht, neben Ingres’ „Odaliske“,

künstlich beleuchtet aus, der Akt reflektiert und ist beinahe ganz weiß; und trotzdem ist doch mehr als die Hälfte der ganzen Bildfläche fast schwarz, dunkelstes Smaragdgrün und gedecktes Rubinrot, während der helle Körper der klassischen „Odaliske“ von vergißmeinnichtblauen und kanariengelben Flächen eingerahmt wird. Der junge „Majo“ blitzt, dunkel angezogen, in feuerwerkartiger Farbenpracht vor tiefschwarzem Hintergrunde auf, als ob er in krassem, die Augen schmerzdem Rampenlicht des Theaters stünde, bleich und fahl im Fleisch, funkelnd kostümiert. „Victorine als Espada“ trägt in halbheller Arena ein schwarzes Kostüm gegen dunklen Fond, und der schattige Wald, in dem das „Déjeuner sur l’herbe“ vor sich geht, ist ebenso tiefgrün, wie das Gehölz, in dem Courbets „Demoselles“ sich gelagert haben, die Auflichtung des Wasserspiegels in



ROUVIÈRE ALS HAMLET. 1866
New-York. Slg. Vanderbilt



gleitendere Schatten versunken, als das Stückchen Fluß, das Courbet aus der Seine herausnahm. Und doch wirkt Manet um so viel leuchtender im Licht, als alle die andren Bilder, als der zarte Akt von Corots „Bacchantin“, als Millets „Regenbogen“ und Corots silberhelle Morgenszene mit dem großen perlgrauen Grunde. Auch kluge und kunstgebildete Menschen mußten betroffen sein vor dieser seltsamen Erscheinung, vor diesem leuchtenden Spuk. Einer konnte doch nur recht haben, Manet oder die andren, an die man sich auch eben erst gewöhnt hatte.

Manet hatte in höherem, weil neuerem Sinne recht. Er sah die Welt im Licht, hell, einfach und in großen Massen. Aber zugleich liebte er die leuchtenden Farben und wollte nicht, daß das Licht



sie zerstörte. Er gewöhnte sich an, die Welt im Freien zu sehen und das milde, gleichmacherische neutrale Licht des Ateliers zu vergessen. Deshalb mußte er einfach und in großen Strömen malen. Breite Bahnen von Licht setzte er gegen schwere Massen von Dunkelheit, und eines half dem andren.

Als er die „Olympia“ im Atelier stehen hatte, meinte Courbet: „Das ist ja eine Spielkarte, eine Pik-Dame!“ Manet begriff sofort und blieb im Bilde: „Und Ihr Ideal, Herr Courbet, ist eine Billardkugel!“

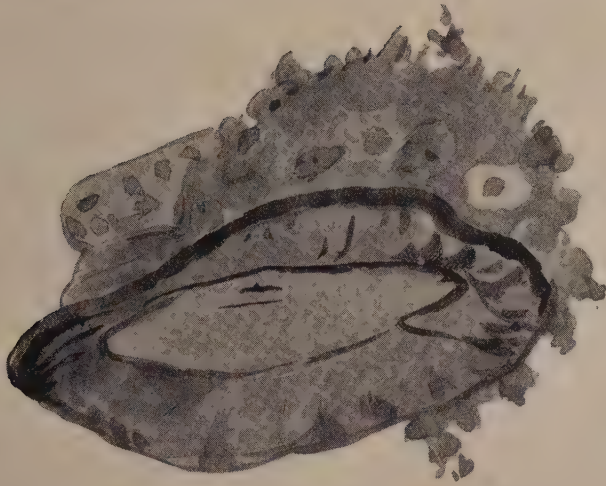
Manet modellierte seine Körper und seine Gegenstände nicht mit nachahmender Behandlung der Stofflichkeit, um plastische Rundheit vorzutäuschen, sondern malte ehrlich was er sah: die Oberfläche der Dinge. Die Fläche, so oder so hell; so oder so dunkel. Und den Bildraum schuf er nicht mit geometrisch konstruierter Linearperspektive, sondern er gab die Illusion von Raum und Tiefe durch die Abtönung der Helligkeitsgrade und der Farbenstärke. Er hatte gelernt, wie sich die Farbigkeit eines Dinges in der Entfernung und durch die Wirkung der Luft verändert. Er machte mit Luft Perspektive. Und dann ließ er auch noch die Zwischentöne aus, gab nur das, was für die Gesamtwirkung wesentlich schien, und war so begeistert vom Leuchten des Lichts und dem Strahlen der Farbe, daß er gar nicht mehr wußte, was im Leben schön und häßlich ist. Daher sehen seine Bilder im ersten Augenblick flach und manchmal sogar ein wenig plakativ aus. Der Mangel an wogender Modellierung und an schmeichelnden Zwischentönen ist etwas Dürftiges und das Ganze wirkt kühl und uninteressant. Bisweilen sogar hart.

Die „Olympia“ ist ein hartes Bild, kahl und herbe. Das Mädchen liegt mit eckiger Grazie in voller Länge ausgestreckt und paradiert ihre nackte Helligkeit gegen ganz tiefen Grund; einen Grund, der heute noch schwärzer ist als ehemals, wo er ganz dunkel mahagonirot und dunkel-flaschengrün aussah. Übergänge zwischen ihrem Licht und diesem Dunkel existieren zunächst nicht, bis dann



DER SPANISCHE SÄNGER. 1860
New-York. Slg. Osborn

die Mulattin aus dem Dunkel kommt, aber auch wieder in Kontraste von Schwarz, Weiß und Rosa gespannt, mit den bunten Blumen bewaffnet. Das mit bläulichen Schatten gearbeitete Bettzeug macht



h my



DER TOTE CHRISTUS. 1864 ?

New-York. Slg. Havemeyer

das Fleisch noch kühler, und der gelbe, buntgestickte Schal läßt es elfenbeinern erscheinen. Aber daneben steht wieder der harte Kontrast zu gedecktem Rot in großer Fläche. Alles hart gegen hart, flach gegen flach hingesezt. Aber gerade deshalb leuchtet der

Akt so ungebrochen. Und nun beginnt er sich langsam zu modellieren. Was im ersten Augenblicke wie ein großer weißer Fleck erscheint, ist belebt von zartesten Nuancen feinsten Farbigkeit, das zart Gelbliche des Fleisches hie und da mit mildem Rosa getönt, unmerklich, als Rosa kaum noch wirksam wegen des herrlichen Rosa in der Haarschleife und dem matt korallenrosa Strich der Lippen. Licht und Farbe schweben in einem unerhörten Grade von Gleichgewicht. Mit sicherer Hand sind die Akzente vorsichtig gesetzt; in dem gelben spanischen Schal kommt kein Rosa vor, das Armband ist gelber als alles andre, und das Gelb des Pantoffels wirkt durch die himmelblaue Borte nur als Gelb. Nun schimmert der Akt in leise atmender Helligkeit.

Soviel reine, wunderbar edle Farbe bei soviel strahlendem Licht kannte man in keiner Malerei. Dies war ein Programm und ein Problem zugleich, und die unbegreifliche Kühnheit des Griffes konnte verwöhnte Augen verletzen. Nur irrten die Leute sich über den Grund ihrer Empfindung und klagten das Sujet an, indem sie sich moralisch entrüsteten. Einige kannten das Modell, ein leichtfertiges Mädchen. Aber das Bild hat gar nichts Indezentes, nicht einmal etwas Pikantes oder Parfümiertes. Man braucht nur an Goyas Maya zu denken, an die nackte oder die bekleidete, gleichviel, um zu ahnen, wie herb und wie kühl und wie distanziert Manet das Gegenständliche ansah. Mag dieses Mädchen einen Typus darstellen — der Typus existiert — daß es ins Typische erhoben ist und menschlich nichts Interessantes enthält, bedeutet Manets große künstlerische Leistung. Die künstlerische und malerische Organisation der Erscheinung, menschlich so aufrichtig, in der Empfindung so ruhig, in der Sprache von so edler Gelassenheit, könnte noch ganz andre Gegenständlichkeiten adeln. Letzten Endes wird es vielleicht gerade die Abwesenheit alles sinnlichen Reizes gewesen sein, was die Leute so empörte.



DIE MUSIK IM TUILERIENGARTEN. 1862
Dublin. Museum

III.

Im Mittelgrunde der „Victorine als Espada“ kommt ein Stierkämpfer zu Pferde vor, der nach dem kaum sichtbaren Stier stößt, scheinbar leicht und flüchtig hingewischt, und darüber im Hintergrunde drei oder vier Menschen, die keine Gesichter haben. Die Hauptfigur dagegen, klar in den Mittelpunkt gesetzt, in ganzer Bildgröße, sehr edel bewegt, ist energisch gezeichnet in ganzer Plastik, allerdings Manetscher Plastik, mit geschlossenen Flächen und deutlich artikulierten Einzelheiten. So, daß der Kontrast zwischen ihrer flächenhaften Fülle und den skizzenhaft flackern-den Strichen der Gruppen zuerst schneidend wirkt. Man hätte gern gesehen, daß Manet auch diese Teile „fertig“ gemacht hätte. Aber er hätte sie, auch wenn er gewollt hätte, nicht fertiger machen können. Seine Aufrichtigkeit gegenüber der Erscheinung, seine



Wahrheitsliebe hätte es ihm verboten. Er malte was er sah, und es ist gleichgültig, ob dieses Sehen in der Wirklichkeit, in einer Arena in Spanien vor sich ging, oder in seiner Phantasie, in dem Reiche seiner inneren Vorstellungen. Er wollte dieses schöne Geschöpf hinstellen, in seiner Schönheit, in dem seltsamen Zauber dieses Kostüms, inmitten einer sehnsüchtig geträumten Umwelt. Wer sich in eine solche Bildvorstellung hineinversetzt, den Blick fest gespannt auf die Hauptfigur, sie ganz aufnehmend und ganz durchdringend in Gestalt und Bewegung, Licht und Schatten und Farbe, der sieht von der Umwelt, läßt er sich von der Gesamt-erscheinung führen, nur vage flüchtige Eindrücke, Dinge, die nur eben vorüberhuschen, schnell, vielleicht etwas aufregend, nicht gerade so, daß sie den Blick stören und erschrecken, wie etwa ein

plötzlicher Lärm, aber doch belebend und bereichernd als Bewegung, als blitzende Lichter und funkelnde Schatten; einen Moment lang nehmen sie die Aufmerksamkeit in Anspruch und treten dann wieder zurück.

Manet brauchte diesen flüchtigen Spuk, er mußte ihn hinzuerfinden nicht nur aus Kontrastbedürfnis, sondern wegen der Auswirkung der Massen. Das Tuch, das die Espada flattern läßt, will eine Gegenbewegung und die Fläche will auch hier eine Füllung mit leichtem Volumen, ein abermaliges Schattenspiel und dann, in der Ferne des Raumes will Manet noch ein paar Widerstände der Tiefe, noch einmal das plötzliche Schwarz neben plötzlichem Weiß aufleuchten lassen, ehe alles zu Ende ist, um in einer gleitenden Phrase aufzuhören mit dem gleichen Spiel der malerischen Elemente, mit dem er begonnen hat. Manet weiß Opfer zu bringen vor der Erscheinung. Als er die „Musique aux Tuileries“ im selben Jahre, 1862, malte, opferte er, um den farbigen Gesamteindruck im Lichte zu retten, manches, sehr viel, von der Bedeutung der Einzelfigur. Zwar kennt man die Leute, die dort erscheinen, wenigstens die, die man kennen



sollte; aber immer nur bis zu einem gewissen Punkte, dann fängt die menschliche Gestalt plötzlich wieder an, das zu werden, was sie für Manets Blick von vornherein war, ein farbiger Strich, ein Lichtfleck, einer von den zahllosen Farbenstrichen und den unzählbaren Lichtflecken, die als Summe der unaddierbaren Einzelposten das Gewimmel und Gewoge bunter Menschen unter Bäumen darstellen. In der „Espada“ opfert der Künstler noch mehr, er opfert Dinge, die ihm, da er sie damals allein besaß, noch teurer sein mußten, er opfert, bewußt, im Sinne der höheren Wahrheit, etwas von dem Reichtum der schönen, tiefen, reinen Farbe und von dem faszinierenden Ausdruck. Durch ihn hatte sein „Guitarrero“ immerhin bei einigen Erfolg gehabt, und „Lola de Valence“ war durch die reiche Pracht der schwarz-rot-goldenen Farbe, durch das unnachahmliche Manetsche Rosa und sein unbegreiflich leichtes Smaragdgrün eine kurze Zeitlang sogar ein wenig berühmt gewesen. Der Verzicht auf solche lockende Pracht, den er in der „Straßensängerin“ durchführte, war zu schmerzlich gewesen; aber in der „Espada“ hatte Manet eine neue höhere Schönheit gefunden und dabei instinktiv gefühlt, daß er auf diesem Wege die schöne bunte Farbe auch noch wiederfinden würde. Deshalb ist, trotz des „Grüßenden Matador“, der später entstand, die „Espada“ das schönste Bild unter Manets spanischen Figuren.





DAS SPANISCHE BALLETT. 1862
Paris. Slg. Durand-Ruel

IV.

Erst im Jahre 1865 war Manet in Spanien. Vierzehn Tage lang nur und persönlich ziemlich unglücklich. Nach der Rückkehr verschwindet das „Spanische“ aus seiner Kunst so gut wie ganz. Das Spanische in der Kunst war ihm platonisches Ideal gewesen. Als er es in Wirklichkeit gesehen hatte, gefiel es ihm nicht mehr ganz so gut, und er konnte mit ihm nicht mehr soviel anfangen. Es ist nicht so, daß er sich in der großen Liebe seiner Jugend vollkommen geirrt und sein Herz an ein leeres Idol gehängt hätte. Nicht ganz so; aber doch ein wenig so. Als er diese Liebe genau kannte und sie sah, wie sie wirklich war, beflügelte sie ihm sein Empfinden und seine Phantasie nicht mehr so feurig, sondern wenn er künftig an sie dachte, lebte er bewußt von früherem Reichtum der Empfindung; dankbar, aber ohne Rausch.

Und doch ist für die Gestaltung seiner Kunst dieses seltsame Spanische wichtiger, als sein kunsthistorisch viel genauer belegbares Verhältnis zu den Italienern, die er sehr geliebt hat. Er war ein sehr gebildeter Mensch und kannte die Museen, ohne sie, wie Courbet tat, nach außen hin zu verachten. Er reiste in jungen Jahren in Deutschland, Holland und in Italien. Primitive Italiener hat er kopiert und in Florenz nach den Meistern des Quattrocento, Filippino Lippi und Ghirlandajo, viel gezeichnet und auch gemalt. Ein Gesicht hell in hell zu modellieren und auf hellen Grund zu setzen, dies reizte ihn, und dies hatte er im kunsthistorischen Unterricht bei Couture nie gesehen. Und wie er Tizian verehrte, beweisen nicht nur die Kopien, wie die „Venus von Urbino“ und die „Jungfrau mit dem Kaninchen“, sondern noch mehr einige eigene Arbeiten,





DER BETTLER. 1867 ?
New-York. Slg. Stransky



STIERGEFECHT. 1865/66
Paris. Slg. Durand-Ruel

ein „Christus mit Engeln“ und eine „Dornenkrönung“ zum Beispiel, Werke, in denen er trotz aller Herrlichkeiten der Malerei aussprach, welche Dinge ihm verschlossen waren. Und auch die „Nymphe surprise“, ursprünglich wohl gedacht als eine Figur für eine von Tintoretto und Giorgione gleichermaßen inspirierte „Findung Mosis“, kann als Tribut an Venedig aufgefaßt werden. Aber, so sehr er auch hier selbständig blieb und aus dem großen Vorbilde nur nahm, was er brauchen konnte; so sehr er sich bestimmter Dinge bemächtigte und andre Dinge liegen ließ, indem er das Plastische des großen Vorbildes nicht suchte, sondern nur die Tizian-Farbe noch kostbarer machte, als Tizian sie besaß; indem er die

farbigen Beziehungen eines Tizian, die auf der „Jungfrau mit dem Kaninchen“, herauszog und energisch organisierte, seine Vorstellung von dieser Farbigkeit zum Ausgangspunkt seiner ganzen Bildanschauung machend — so bedeutungsvoll dies ganze Tun auch sein mochte, wichtiger als alles dies ist doch das Spanische. Weil es nicht aus dem Museum, kaum von Bildern überhaupt stammte, sondern aus der lebendigen Sehnsucht seines eigenen Wesens, das diese eine Seite zu steigern verlangte.

Diese Sehnsucht hatte sich entzündet an dem Anblick von spanischen Sängern und Tänzern, Sängerinnen und Tänzerinnen. Eine Truppe, der Lola de Valence angehörte, gab im Jahre 1860 ein Gastspiel in Paris, und Manet war, mit einigen Freunden, begeistert über die neue Welt, die sich hier auftrat. Neue Stoffe für die Malerei, nie gesehene Dinge, Kostüme von großartiger, bunter und wilder Pracht, Bewegungen von einem Tempo und einer Rasse, ebenso fremd wie innerlich verwandt, das Ganze von unerhörter, kühnster Lebendigkeit und doch von der Stärke einer in Generationen befestigten Konvention und sichergewordenen Tradition. Manets Malerauge berauschte sich an dieser malerischen Schönheit. Dies war es, was er, auf neue Dinge ausgehend, brauchte und was er beim Betrieb im Atelier so sehr vermißt hatte: Die Natürlichkeit und die Pracht des wirklichen Lebens. Später hat er gelernt, sie überall zu sehen, in den Straßen von Paris und in einem Café am äußeren Boulevard, und später hätte er, wie Delacroix es von sich stolz behauptete, noch aus ein wenig Straßenschmutz etwas wie einen Haufen leuchtender Edelsteine gemacht. Aber als Jüngling glaubt man, daß das Glück in der Ferne liegt, und Spanien wurde in seiner Vorstellung plötzlich das unbegreifliche und unvergleichliche Wunderland. Den aufregenden, stoßenden, ein wenig eckigen aber geschmeidigen Rhythmus der Bewegung festhalten, das Brio der Musik und der Tänze in seiner nun elegant werdenden Zeichnung einfangen, lockte ihn, der nicht musikalisch war, ebenso



DER GRÜSSENDE MATADOR. UM 1865/66
New-York. Slg. Havemeyer



wie die Möglichkeit, aus diesen herrlichen Farben einfache leuchtende und helle Kontraste zu gewinnen. Was die Begeisterung über diese Erscheinungen seiner Kunst geschenkt hat, ist unermesslich. Er, der bisher mühsam seine Farbe gesucht hatte, wird plötzlich magistral, von absoluter Sicherheit und von feinsten Empfindlichkeit. Er setzt reine Farbe neben reine Farbe, modelliert die Fläche der Farbe leise in sich selber und sieht in einem Grau, einem Braun so viele Nuancen, daß schon diese Nuancen beinahe wie Kontraste wirken. Er vermeint sich Velasquez zu nähern, von dem er einiges, nicht immer Echtes, kannte; und man glaubte lange an einen Einfluß. Aber wenn auch gewisse Äußerlichkeiten der Palette, die Zusammenstellung eines Schwarz, eines Grau, eines Rosa, diese



Annahme rechtfertigen könnten, Manet, der Velasquez damals nicht genügend kannte, ahnte vielleicht, als er ihn dann kennenlernte, daß wesentlicher als die Übereinstimmungen doch die Unterschiede waren: Die stärkere, energischere malerische Organisation, die größere Logik in der Durchdringung der koloristischen Beziehungen, der größere Reichtum in diesen Beziehungen, wo jeder Farbfleck und jeder Pinselstrich eine ganz bestimmte Rolle im Aufbau des farbigen Ganzen spielt, einigermaßen unbekümmert um die gegenständliche Bedeutung. Manet hatte schon damals mehr Sinn für Valeur, für das Gleichgewicht der Töne in der Fläche. Er fühlte, wenn er sich am andern Morgen in seinem Atelier die rauschende Erscheinung des spanischen Balletts wieder vor die Augen zauberte, daß jenes Korallenrosa in Lolas Schulterkette, jenes Smaragd in dem Ornament auf ihrem Rock neben dem Gelborange, jenes Rosa und Perlgrau in ihren Strümpfen und Schuhen außer der koloristischen



VICTORINE ALS ESPADA. 1862
New-York. Slg. Havemeyer

Bedeutung immer zugleich einen ganz bestimmten Lichtwert darstellt, einen ganz bestimmten Punkt auf der Skala zwischen Hell und Dunkel, auf welche die ganze Erscheinung im Licht umgesetzt ist. Und deshalb fühlte er, daß er, mit dieser Sicherheit der Empfindung, unbedenklich auch „Victorine mit dem Degen“ mitten in eine Arena hineinsetzen konnte, trotzdem er nie eine Arena gesehen hatte. Eine Arena bestand schließlich aus gelbem Sand und grauen, vielleicht braunen Bretterwänden. Das konnte so oder so aussehen. Es kam nur darauf an, sich das Ganze als so oder so hell vorzustellen und sich bei den farbigen Details von dieser Vorstellung führen zu lassen. Das Gesetz der Valeurs, das er in sich entdeckt hatte, machte ihn sicher. Reine Farbe als Lichtwert, dies hatten ihm, außer der Sehnsucht nach gesteigerter Rasse und lebhaftem Tempo, Lola de Valence und die Ihren geschenkt. Sein Weg war klar, und er war ein Meister geworden. Wenn er daneben von den japanischen Farbenholzschnitten in der Reinheit ihrer ästhetisch ebenso klaren wie technisch komplizierten Farbensprache Bestätigungen holte, die ihm besonders wertvoll waren, weil auch sie auf damals künstlerischem Neuland wuchsen, so hat dieses gegenüber der großen spanischen, an der Anschauung eines Lebendigen entzündeten Liebe nur untergeordnete Bedeutung, nur Anregungswert, nicht mehr, als die Kenntnis Goyascher Graphik, die er gelegentlich ganz unverhohlen nachahmte und dann wieder vergaß. Er war, ehe er nach Madrid ging, vom Spanischen schlechthin zeitweilig wie besessen. Er wußte, mochte es nachher sein, wie es wollte, daß er ihm die künstlerische Freiheit verdankte.

Als er in Madrid war, fühlte er sich unbehaglich und gedrückt. Der verfeinerte Pariser litt einigermaßen unter der Ölküche und dem Zwiebelgeruch. Depression über den Skandal bei seiner Ausstellung, über das Erlebnis, durch seine so vornehme Kunst als wilder Mann und Paria, als Herostrat und Anarchist, in Paris abgestempelt zu sein, kam hinzu. Und dazu war nun Velasquez gar nicht so

schön, wie er sich geträumt hatte, und von der rassigen funkelnden Pracht seiner Lola de Valence, von der stählernen Energie, mit der er seine Victorine als Espada hingestellt hatte, fand er nichts im Prado. Er mußte sich mit dem Reichtum, den er selber geschaffen hatte, begnügen und seinen Weg allein weitergehen. In dem „Bettler“, den er nach der spanischen Reise schuf und der die Reihe der vielleicht von Photographien nach Velasquez inspirierten Philosophen fortsetzt, fängt er sozusagen wieder von vorn an, ist geistvoll und lebendig im Vortrag, aber koloristisch sehr zurückhaltend. Erst als er die „Frau mit dem Papagei“ malt, hat er sich wiedergefunden und eben diese Lebendigkeit des malerischen Ausdrucks mit seiner eigenen, nur ihm gehörenden Farbe vereinigt. Er kämpfte um seine Farbe. Den „grüßenden Matador“, nach der spanischen Reise entstanden, hatte er nicht, wie Victorine in eine Arena gestellt, sondern vor neutralen Grund. Was er in Spanien gesehen hatte, störte ihn ein wenig, und der zu gespannte momentane Ausdruck, der Ausdruck des erregten Augenblickes, wo der Matador die Erlaubnis empfängt, den Stier zu töten, wirkt auf die Dauer ein wenig zu spitz, weil man die Motivierungen vermißt und mit der Phantasie in den leeren Raum stößt. Aber Manet wollte seine herrliche Farbe im Licht wieder haben und ließ es darauf ankommen, ohne sein dramatisches Temperament zu zügeln; und die Farbe hat tatsächlich etwas erregt Dramatisches, mit ihrem Zweiklang von Silbergrau und Rosarot. Aber das Neue und Größere gab er dennoch in der „Frau mit dem Papagei“. Ihr Ausdruck ist zugleich gelassener und zugleich vieldeutiger.

*

*

*



DIE DAME MIT DEM PAPAGEI. 1867
New-York. Metropolitan Museum



DIE ERSCHIESSUNG MAXIMILIANS. 1868/69

Mannheim. Kunsthalle

V.

Es gibt leidenschaftliche Freunde von Manets Kunst, die eingestehen, vor jedem neuen Bilde seiner Hand wieder einen Hauch von Unnahbarkeit zu empfinden und erst langsam den Zugang zu ihm zu gewinnen. So durchaus naiv, so wandlungsfähig und so unprogrammatisch ist diese Kunst. Einer der proklamierte: „Ich male was ich sehe“ und verstanden wissen wollte „wie ich es sehe“, der seine religiösen Bilder als Gesellenstücke empfinden mochte, als Tribute an große Vorbilder, die dann als abgetan galten, der malte dann ein großes Historienbild „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“. Was da fern in Queretaro vor sich gegangen war, hatte er nicht mit eigenen Augen gesehen, diesem Stoffe stand er

noch ferner, als dem des andren Historienbildes, des „Schiffskampfes zwischen dem Kearsage und der Alabama“, den er immerhin von weitem beobachtet hatte. Aber es trieb ihn auch dies zu malen, sein Verlangen nach Monumentalität glaubte, mit seinen modernen Mitteln diesen Gegenstand der modernen Historie meistern zu sollen. Er hat sich gründlich dokumentiert an der Hand von Abbildungen, soviel sie nur zu haben waren, möglichst getreu und wirklich. Auch ältere Vorbilder solcher Szenen befragte er. Vielleicht nicht so sehr Goyas „Erschießungsbild“, als vielmehr eine kleine möglichenfalls auf Raffet zurückgehende Illustration der „Hinrichtung des Royalistenführers Charette“. Er wollte genau wissen, wie dergleichen zu geschehen pflegte und wollte den Mangel an Autopsie ersetzen. Aber alle Dokumente bedeuteten ihm doch nur Rohmaterial. Die höhere künstlerische Ordnung, die er in Chaos und Aufregung brachte, bleibt sein eigen, und durch diese Dinge erreichte er eine gewisse Monumentalität des Eindrucks, die bedauern läßt, daß man seinen oft geäußerten Wunsch, auf großen Wandflächen im Stadthaus von Paris das moderne Leben von Paris zu malen, nicht erfüllte. Er hatte den Zug zur Monumentalität in sich und wäre der würdige, moderne Nachfahr von Chassériau geworden. Hätte man ihm harmlosere Stoffe geboten, die malerische Schönheit solchen Stiles müßte so schön sein, wie die Malerei auf diesem Erschießungsbilde, und man könnte sich vorstellen, daß die Sachlichkeit des Historikers, die bei dieser Gelegenheit auf eine sehr harte Probe gestellt wurde, bei weniger bedeutsamen Gegenständen noch großartiger wirken müßte. Solcher Aufbau, mit so klaren Schichtungen des Raumes, mit so klarer Bändigung der Ströme von Farbe und Licht, mit so reichem Spiel der Akzente im Wechsel undurchdringlicher, unangreifbarer Flächen vorn und schwebender Atmosphäre, arabeskenhaft flüchtiger Menschlichkeit hinten, dies wird mit jedem noch so seltsamen Motiv fertig. Aber der Feldwebel rechts, der sein Gewehr entsichert, der Mann mit diesen wunderbar gemalten Händen und



HASENSTILLEBEN. 1866
Paris. Slg. Doucet



FRÜHSTÜCK IM ATELIER. 1869
München. Pinakothek

seiner gleichgültigen Miene, trägt doch, innerhalb des Rahmens einer Historienmalerei, seine innere Unbeteiligtheit etwas zu deutlich zur Schau, er reagiert in seiner Unbeweglichkeit, die ansich bei der Brutalität dieses Vorgangs historisch glaubhaft sein mag, etwas zu handgreiflich gegen das herrschende Phantom von Theaterpathos der damals üblichen Art von übererregten Historienmalerei. Auf der ersten Fassung des Gemäldes, der großen Skizze von 1867, fehlt er noch, wenigstens in dieser Form. Und in diesem Sinne ein wenig zu nüchtern erscheint das ganze Bild. Hat Manet mit seiner so gelassenen Kunst gegen den Paroxysmus von Goyas grauenhafter Erschießungsszene protestieren wollen? Ein Rest von kunstgeschichtlichem Ressentiment und zeitgenössischem Programm scheint in diesem unvergleichlichen, in mehr als einem Sinne tragisch bestimmten Bilde nicht überwunden.

Wie unprogrammatisch Manets Kunst aber ist, auch jetzt ist, zeigt das Datum des „Déjeuner à l'Atelier“: Es entstand 1868—1869, also fast gleichzeitig mit der „Erschießung“. Der Mann, der in der „Erschießung“ mit Hilfe von streng geführten Flächen und dem Verhältnis von streng gegeneinander gesetzter Flächen nach äußerster Klarheit und monumentaler Einfachheit der Erscheinung strebt, sicher nicht ohne Opfer und nicht ohne Anregung japanischer Kunst, (— wie der „Fifre“, in diesem Sinne ein Vorspiel zur „Erschießung“, mit seiner etwas bizarren Silhouettierung sehr deutlich sagt, —) derselbe Mann entfaltet in dem gleichzeitig entstandenen „Déjeuner à l'Atelier“ einen malerischen Reichtum von überraschender Vielseitigkeit. Dabei ist das Bild, ein Intérieur, dunkel, es hat viel Schwarz und steht in graublauer Harmonie, einer Harmonie, die von ferne an Courbets „Atelier“ erinnert.

Von Courbets „Begräbnis“ sagte Manet einmal: „Das „Begräbnis“ ist sehr gut, man kann nie genug betonen, wie gut es ist, weil es besser als alles andre ist. Aber unter uns, es ist noch nicht alles. Es ist zu schwarz!“

Was Manet unbefriedigt ließ, war nicht das Schwarz an sich. Manet liebte das Schwarz. Es ist vielmehr das etwas Unklare, plötzlich Aufhörende der Dunkelheiten, in denen der Blick auf einmal sich verirrt. Wie man aus dem Dunkel zum Licht baut, empfand er besser. Sein „Déjeuner im Atelier“ beweist es. Das Bildgefüge ist ganz fest im Aufbau von Licht und Schatten, die Massen, in breiten Bahnen geführt, sind übersichtlich disponiert, alles schwebt in instinktsicher ausgewogenem Gleichgewicht. Eine Summe von Konzentrierung steckt in dem Bilde. Der junge Mann da im Vordergrund wirkt als Hauptfigur in jeder Beziehung. Nur bei ihm schwingt die Silhouette voll aus und nur bei ihm fühlt man die Struktur des Körperlichen so deutlich. Das Spiel von Schärfe und Weichheit, von Plastik und verschwimmenden Flächen wogt rhythmisch auf und ab. Hieran nimmt die Koloristik teil:



In der blau schiefergrauen Harmonie, die durch das Perlgrau des Mädchenkleides und des Zylinders gesteigert und durch die bunten Stilleben zu beiden Seiten farbig bereichert wird, steht das tiefe Schwarz der Samtjacke mit dominierender Erlesenheit. Aber der feine Kopf des Knaben hält stand dagegen. Die Energie der hellen vollen Modellierung weist ihm die Hauptrolle zu, er wird nicht, wie die beiden andren Köpfe, durch schummerig-fleckige Licht- und Schattenwirkung zerrissen. Mit zarter Richtigkeit sind die Akzente gesetzt. So viel Schönheit bei so viel Strenge der Architektur erreichte Manet auch in seiner reifsten Zeit nur noch einmal wieder, damals, als er das „Gewächshaus“ schuf.



DER FISCHER IM WALDE. UM 1862

Ascona. Slg. G. F. Reber



LANDUNGSSTEG IN BOULOGNE. 1870

Paris. Slg. Durand-Ruel

VI.

In dem so oft gemalten Walde von Fontainebleau gibt es, gegen Westen zu, eine Schlucht, in der Kieferngehölze mit Ahorn-dickichten durcheinander stehen. Im Herbst leuchten die großen goldenen Flächen der Ahorne blendend gegen die riesigen blau-grünen Massen der Kiefernwälder. Diesen berausenden Kontrast haben die Maler von Barbizon, die Rousseau und Diaz, Daubigny und Dupré, nicht gesehen. Wohl das Eine und das Andre, sie haben grün gemalt und golden gemalt; aber nicht das Ganze gegeneinander. Wäre Manet ein Spezialist auf dem Gebiete der Landschaft gewesen und nach Fontainebleau gepilgert, so hätte ihn dieses Thema, dieser farbige Kontrast, sicher fasziniert. Die Erscheinungsstärke koloristischer Gegensätze, die Phänomenalität der in großen



DER HAFEN VON BOULOGNE. 1869

Paris. Louvre. Slg. Camondo

Massen und in reinen Flächen daliegenden Natur, hat es ihm immer, wenn er vor der Landschaft stand, angetan, und wenn es die Natur allein nicht hergab, setzte er Menschen in sie hinein, die farbig halfen, nicht mit feinen koloristisch pikanten Farbenpunkten, wie eine Mütze bei Dupré oder eine Bluse bei Rousseau, sondern breit und herrisch und energisch. Als er im Jahre 1862, vor dem „Déjeuner sur l'herbe“, den Wald studierte im „Fischzug“, gab er mitten zwischen den Gehölzen kahle, fast nur Licht reflektierende Flächen, und das schwimmende tiefgründige Smaragdgrün auf dem kleinen Bilde des einsamen „Fischers im Kahn“ bricht er mit kaum in sich bewegten großen Flecken von Weiß, Gelb und Tabakbraun.



VENEDIG. 1875
New-York. Slg. Havemeyer



BADESTRAND. 1874
Wien. Slg. von Mauthner Markhof

Die Landschaft allein behielt für ihn immer einen leisen Charakter von Fremdheit; auch wenn er das Meer, das er so liebte, malte, mußten menschliche Dinge oder Erinnerungen an menschliche Dinge mit im Spiele sein. Vielleicht fühlte er sich ihr gegenüber außer Proportion gesetzt. Ein Ausflügler und Spaziergänger im Grünen war er nicht, sondern ein bewußter Städter, und der „paysage intime“ machte ihn nicht glücklich. Paysage intime hatte es wohl für eine Zeitlang genug gegeben in der Kunst. Daß er mit seiner Natürlichkeit sich gewöhnte, alles im natürlichen Lichte zu sehen, auch wenn er dunkel oder Interieur malte, ist für die Kunst, nicht nur für die seine, viel wichtiger geworden. Eine



DER HAFEN VON BORDEAUX. 1871

Berlin. Slg. R. von Mendelssohn

banale Straße malerisch zu sehen und dafür an der Landschaft als solcher fast kühl vorüberzugehen, beweist noch keine menschliche Eingengtheit und künstlerische Kälte. Auch in der Kunst sind es oft die kälteren Herzen, denen die größere Empfindungsfähigkeit innewohnt. Manet nahm sich mit unvergleichlich feiner Empfindsamkeit aus der Landschaft mehr als das Motiv, er nahm sich das Licht und die Farbe aus ihr und baute sich damit eigene, leuchtende Räume. Soviel von dem unendlichen Zauber der Nacht, wie Manet in den „Hafen von Boulogne“ hineingeheimniste, hatte auch Daubigny mit seinen lyrischsten Bildern nie gegeben. Man fühlt über dem Mastenwalde und den gedrängten Gruppen der Menschen die endlose Weite der schwellenden Nacht und die Kälte der Sterne, und die Dinge der Erde erscheinen schwarz und fremd. Manet sah deutlich und phantastisch zugleich. Auch am helllichten



BILDNIS DESBOUTIN („L'ARTISTE“). 1875
Berlin. Slg. Ed. Arnhold



DIE FISCHER („TRAVAILLEURS DE LA MER“). 1873
Berlin. Slg. Franz von Mendelssohn

Tage. Der „Hafen von Bordeaux“ mit seinem nüchternen Durcheinander wirkt kaum weniger traumhaft als jenes Nachtstück, durch die gleitenden Kontraste von hellen und dunklen Massen und von flatternden Schatten über fast körperlos weißen Flächen. Dies war sein Motiv, in immer feineren und zarteren Abwandlungen rollt er es ab bis in die letzte Ferne des Bildraums. Wenn er nichts weiter gibt als ein paar badende Mädchen am Strande, zaubert er, mit den gleichen Mitteln, die endlose Weite auf die Leinwand, ganz leicht und ganz schlafwandelnd sicher.

Mit der Zeit wird die Palette heller, die Schatten, wenigstens als Kontraste, verschwinden und werden farbig, blau, violett. Die



DIE PFLASTERER IN DER RUE DE BERNE. 1878

Gewöhnung, das Licht in seiner ganzen Pracht zu studieren und alles im natürlichen Lichte zu sehen, trieb ihn zu dieser Erkenntnis und zu dieser Beobachtung. Licht ist Farbe. Aber er verfiel dabei nicht in Theorie und Wissenschaftlichkeit, sondern blieb der ebenso sensible wie geistig helle Anschauungsmensch. Nahm er die Gewichte bisher energisch durch die starke Sprache von Licht und Schatten, so nimmt er sie jetzt ebenso energisch durch das Wechselspiel von Licht und Farbe und opfert nicht das geringste seiner geschmeidigen Struktur. Nach wie vor ist jede Farbe ein bestimmter Lichtwert auf der Skala, mit feinsten Empfindung für die Bildrechnung übersetzt, ganz gleich, ob sie Schatten andeutet oder nicht, ob sie kalt oder warm steht. Die „Familie Claude Monet

im Garten“, 1875 entstanden, hat eine schwebende Zartheit, in ihrer Vereinigung von hell leuchtendem Smaragdgrün mit blauen, graublauen und weißen Flächen, in ihrer Leichtigkeit im Licht. Etwas von herrischem Eigensinn steckt in dem Bilde. Manet will das Flimmern der Luft und der Farbe nicht, er bindet die Massen zusammen und gibt noch nicht einmal auf dem schönen weißen Frauenkleide Gelegenheit zum tändelnden Spiel von Lichtfunken, die durch ein Blätterdach fallen. Alles an dieser Erscheinung ist beruhigt, so flüchtig der Eindruck in der Natur auch wirken mochte. Und die Klarheit, mit der die wesentlichen Dinge zur Schau getragen werden, ist das Ergebnis eines höchst persönlichen Willens. Manet ließ sich auch von der schönsten Wirklichkeit nicht verführen; er wahrte immer die Distanz. Auch vor dem überraschendsten, flüchtigsten Zauber der Erscheinung hielt er stand. Als er aus dem Fenster blickte und in goldnem funkelnden Sonnenlicht die an sich banale Straße sah, alles Schattenhafte in durchsichtigstem Blau mit



DIE FAMILIE CLAUDE MONET IM GARTEN. 1875

Berlin. Slg. Ed. Arnhold



RENNEN IN LONGCHAMPS. 1872

Chicago. Slg. Potter - Palmer

hell bronzegrünen und orangeroten Lichtern auf den tiefsten Stellen, selbst da verlor er sich nicht, sondern hielt alles in den ausgewogensten Gewichten. Kein noch so schönes Karminrot einer Fahne stößt ein Loch in die nebelhaft dünne farbige Atmosphäre, kein noch so aufregendes Aquamarinblau neigt nach dunklem Saphir hinüber; er bleibt in seiner Skala, die nun heller ist als die Skala der Natur und entwickelt das Spiel der Valeurs zu immer reicher klingender Geschlossenheit. Im begeisterten Vollbesitz einer unvergleichlichen Hellmalerei bleibt er immer naiv und programmlos und malt nicht alle Schatten hell, nur um hell zu malen. Das „Landhaus in Rueil“, aus seiner allerletzten Zeit, nimmt die Spannungen wieder weiter. Vorn in den überhängenden Zweigen geht das dunkle Grün bis fast an das Schwarz hinan. Er sah es so. Aber deshalb reichen auch die leichten karminrosa Schatten am Fries des Hauses bis Krapplack und die Blüten auf den Beeten bis in tiefe Schichten von Dunkelorange hinein. Mit diesen tiefen Punkten komponiert Manet das Gerüst des Bildes, instinktiv, aus innerem Gleichgewichtsgefühl.



DAS LANDHAUS. 1882
Hamburg. Slg. Theodor Behrens

Und nun stehen die Farben ganz fest, diese herrlichen sandgelben Flächen des Hauses mit durchsichtig graublauen Streifen und rosa-orange Flecken am Sockel, diese zahllosen Nuancen von Grün und Blaugrün im Laub und dieses ganz feine gedeckte Vergißmeinnicht-blau am First des Hauses. Das Ganze ist schöner als die Natur; oder schöner, als man sie je gesehen hatte.





VII.

Manets Sehnsucht war immer die große, bedeutende Figur. Er suchte interessante Charaktere. Erst spanisch, im Kostüm, dann, wie im „Rouvier als Hamlet“, von der Bühne her, und schließlich auch hier das Alltägliche. Die „Frau mit dem Papagei“ hat, bei aller mondänen Eleganz, doch noch ein wenig Kostümiertes, es war sicher auf Manets besonderen Wunsch, daß sie dieses schöne Kleid anzog und ein wenig an Typus einbüßte. Wie dann Whistler aus solchen Dingen sein vorübergehendes Weltreich der Bildnis-mode ableiten konnte, wird Manet überrascht haben, so wie manches andre Mißverständnis in seiner Kunstgeschichte auch. Je freier und natürlicher er sich in seinem durch ewige Anfeindung bis zum Polemischen gesteigerten Unabhängigkeitsdrang entwickelte, um so mehr verlangte es ihn nach starkem menschlichen Ausdruck.

Da begegnete ihm, im Jahre 1873, wo er in Holland war, zum zweiten Male Frans Hals. Jetzt macht er eine Pause in seiner Entwicklung, malt den „Bon Bock“, von dem Stevens boshaft sagte, er trinke Haarlemer Bier, und ruht sich etwas aus, bei blendender Malerei und faszinierendem Ausdruck. Man findet einen Augenblick Manet nicht wieder. Der Mann sitzt so holländisch eng im Raum, er sitzt so courbethaft nah und drängt sich und seine Bonhommie ein wenig auf; bis man in den schön gemalten Händen die Meisterhand wiederfindet und begreift, daß solche Stilübung vielleicht nötig war, um dann den „Desboutin“ in ganzer Figur hinzustellen. Auch der ein Montmartrois, ein Typ, aber mit unendlicher Vornehmheit aufgefaßt, mit stiller, warmer Gelassenheit gedeutet. Es ist ein ungewöhnliches Werk, eine unerwartete Steigerung jener malerischen Art, die sich im „Bon Bock“ ankündigt. In diesem „Artiste“ liegt eine menschliche Tiefe, die Manet sonst selten zeigt. Das Bild muß sehr ähnlich gewesen sein, man fühlt vor dieser elastischen Silhouette und dieser Haltung mit den merkwürdig gestellten Beinen eine sehr charakteristische, ganz sichere Gegenwart. Der Ausdruck in dem nachdenklichen Männerkopf ist von einer hinreißenden Innigkeit, von jener Feinheit und Zartheit des Gefühls, die oft durch Blick und Ton einer flüchtigen Sekunde offenbar werden. Aber auch ein ungeheurer Drang nach innerer Freiheit spricht aus diesem Werk, das in seinem Verzicht auf schöne Farbe fast asketisch wirkt. Alles ist Mittel, der stille Reichtum von Schwarz, Weiß und Gelb ist zurückgedrängt, und nur der Geist der souveränsten Malerei ist lebendig. Wenn Manet nicht immer derartig unmittelbare seelische Wirkungen geben will, wie hier, so liegt dies daran, daß bei der inneren Distanz von der Erscheinung, die er sich zur Bezwingung des malerischen Problems auferlegte, das seelische Gleichgewicht hätte gefährdet werden können. Um die Welt der Erscheinungen mit so stahlharter Energie umformen zu können bis ins letzte, so, daß jede und auch die kleinste Form

eine neue Formel wurde, dazu brauchte Manet, wie jeder, der das Gleiche unternähme, so viel dauernd frisch erhaltene und verhaltene Erregung, daß noch andre, seelische Spannungen das Gleichgewicht des ganzen malerischen Baues hätten vernichten können. Was sich nicht im Sichtbaren deuten ließ, mochte ungesagt bleiben. „Wenn ich die Menschen nur so male, wie sie sind, ist ohnehin die Seele dabei“ — dies Wort Leibls hätte auch Manet von sich sagen können.

Wie jeder große Künstler empfängt Manet immer sein „Gesetz vom Objekt“ und legt sich nie auf eine, wenn auch noch so glückliche Formel fest. Ist er, der elegante Pariser von aristokratischer Allüre gegenüber diesem Typus vom Montmartre in seinem Vortrag derb und fast ein wenig rüde, so wechselt er sofort die Hand, als es ihn reizt, den andren ungebundenen Typus des modernen Lebens zu malen, die leider sogenannte „Nana“, die, vornehmlich wegen des Titels, unbesehen von den Zeitgenossen aus Gründen der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit abgelehnt wurde. Mit der Heldin des Zolaschen Romans hat sie eigentlich sehr wenig zu tun. Sie heißt so, weil der Typ damals so getauft war. Im übrigen ist sie etwa der Maréchale aus Flauberts „Éducation sentimentale“ ähnlicher als dem Zolaschen Mädchen. Auch das fein Genrehafte, das in dem Gemälde versteckt liegt, hat nichts Indezentes. Die blonde Person, die da in dem kostbaren Milieu der femme soutenuue steht und sich pudert und die Lippen schminkt vor einem Dreißigfrankspiegel, der sichtlich aus schlechteren Tagen stammt, in Gegenwart eines Herrn, der vergessen hat, den Hut abzunehmen, — diese reizende Person hat, genau wie Manet, etwas so — Gesundes und Naivgebliebenes, daß man auf Hintergedanken gar nicht kommt, sobald man nur einen Augenblick, vergleichend, an solche Szene in der Wirklichkeit denkt. Künstlerisch aber war das Motiv gefährlicher; es ist doch der „Chic de Paris“, den Manet zu malen sich unterfing. Indessen, die Gefahr, in öde Eleganz zu verfallen, hat Manet vermieden durch



DER „BON BOCK“. 1873
Paris. Kunsthandlung Paul Rosenberg



eine sehr weitgehende Entmaterialisierung des Stofflichen. Nur braucht nicht verschwiegen zu werden, daß in dieser Hinsicht doch ein kleiner Rest von Ungelöstem stehen blieb. Die Figur, die man inmitten dieser vergißmeinnichtblauen Herrlichkeit sieht, fügt sich nicht mit der letzten Freiheit in den Aufbau, trotzdem die koloristische Komposition wundervoll ausbalanciert ist. Wie der erhobene Arm vor dem Hintergrunde steht, dies hat nicht ganz soviel Bedeutung wie andre unwesentlichere Dinge. Es ist eine Schwäche hier, die Form der Hand, die doch an dieser Stelle ganz deutlich artikulieren müßte, ist nicht so klar, wie Manet Komplizierteres früher, etwa im „Repos“, im „Bon Bock“ und im „Faure als Hamlet“, gemacht hatte. Vielleicht verdarb ihm der Gedanke an Renoir und seinen Charme ein wenig das Konzept an dieser Stelle.

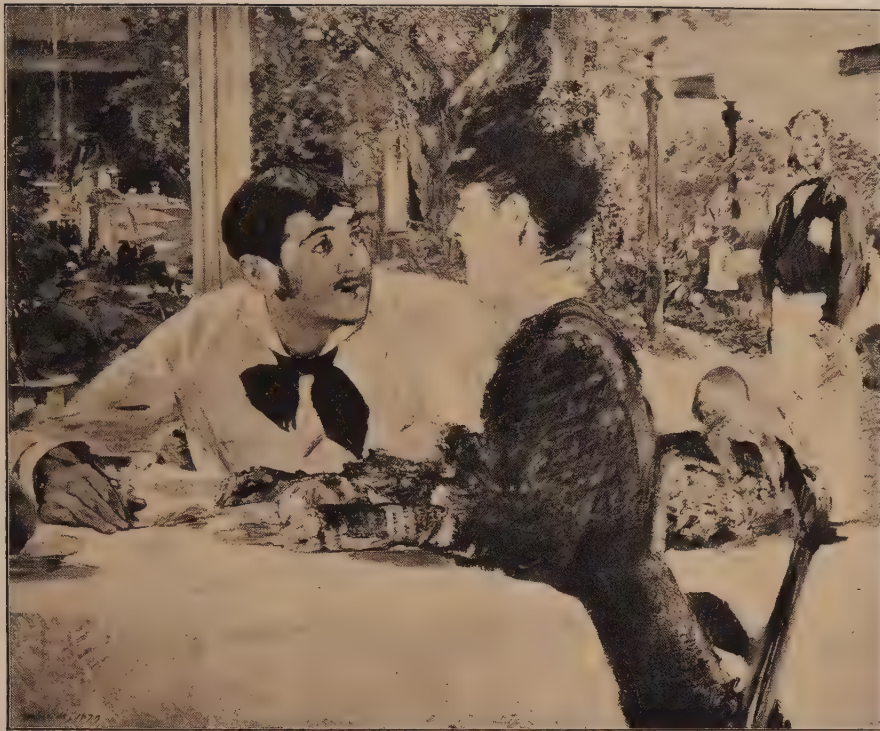


DIE EISENBAHN. 1873
New-York. Slg. Havemeyer

In jenen Jahren hatte Manet eine ausgesprochene Vorliebe für helles Blau mit Rosa, so wie früher für Schwarz mit Rosa. Das viele Malen im Freien, besonders am Wasser, hatte ihm die Vorliebe für die damals unbekannte Leuchtkraft dieser kühlen Farbe gegeben. Es wird immer heller unter seinem Himmel. Nicht immer aber bewältigte er das Problem restlos; er fand nicht stets sofort das Gleichgewicht zwischen der strahlenden Helligkeit der Landschaft und den Gestalten im Boot oder am Ufer und übernahm sich bisweilen im Format. Es macht doch ein wenig nachdenklich zu sehen, wie im „Gewächshaus“, wo doch alles schattenlos und wie im Freien



DER SÄNGER FAURE ALS HAMLET. 1876/77



CHEZ LE PÈRE LATHUILLE. 1879
Tournai. Museum

dasteht, eine Geschlossenheit erreicht ist, die im „Boot“ nicht ganz erreicht wurde. Er wollte sich von den Sonnenflecken die Flächen seiner Figuren nicht zerstören lassen und fand den Ausweg unter einem schützenden Glasdach. Das Bild ist fest und reich, dabei flüssig und leicht gemalt, architektonisch sicher, von der äußersten Souveränität, als Ganzes der Malerei kühl, wie der Vorgang. Diese Mme. Guillemet, die da im Treibhaus auf der Bank sitzt und mit mäßiger Aufmerksamkeit dem Herrn zuhört, der sich über die Bank beugt, ist auch wieder ein Typus, der Typus der eleganten, sorgsam eleganten Pariserin, die menschlich sonst nicht sehr interessiert. Aber dieses schöne ruhige Dasitzen, diese Ruhe des Ausdrucks, diese



IM GEWÄCHSHAUS. 1879
Berlin. Nationalgalerie

einfache phrasenlose Sinnlichkeit charakterisiert den Menschen und hat gegenüber der bis in den letzten Pinselstrich malerisch und farbig gewordenen Architektur des Bildaufbaus etwas durchaus Persönliches. Hinter dem festen Gefüge der Pinselstriche, die Körper wie Fläche mit unfehlbarer Richtigkeit modellieren, fühlt man das pulsierende Leben und die schöne Erregung. Mit zartester Logik bauen sich die Töne auf. Das feine Rosa des Gesichts wird hell durch eine danebengesetzte dunkelrosa Blüte, das Resedagelb des Hutes wird immer und immer wieder variiert, dann das Blaugrün über mattes Perlgrau immer von neuem wieder gesteigert, und in fortwährendem Wechsel durchkreuzen einander die Töne, in unauflöslichem Geflecht, streng in der Empfindung, aber launisch leicht



BILDNIS DES KUNSTKRITIKERS ALBERT WOLFF, UM 1876

Berlin. Slg. Dr. Hugo Cassirer



BAR IN DEN FOLIES BERGÈRES. 1881/82
Budapest. Slg. Hatvany

im Vortrag, so wie das Wechselspiel von glatt geschlossenen Flächen mit lebendigem, offenem Pinselstrich sich rhythmisch immer in neuen Überraschungen verschlingt. Bei so viel feiner Lebendigkeit im Aufbau wäre größere Lebendigkeit des Ausdrucks in den Gesichtern am Ende störend. Der Gegensatz zwischen dem Undurchdringlichen in der Modellierung des Frauenantlitzes und dem etwas Skizzenhaften des Männerkopfes sagt alles, was Manet über das Menschliche zu sagen für nötig fand. Für bewegtere Szenen, wie etwa das „Skating“ oder das „Café“ entwickelte er den Stil des Desboutin zu größerer Robustheit und charakteristisch betonter Schärfe.

VIII.

Eines Tages wollte Manet den irischen Schriftsteller George Moore, der damals noch Maler war, porträtieren. George Moore hatte Haare von einer Farbe wie ausgelaufenes Eigelb; goldblond.

„Das Bild gedieh nicht recht“, erzählt George Moore, „und wurde zuletzt auch vernichtet; aber es gab mir die Gelegenheit, Manets Methode zu studieren. Genau genommen hatte er gar keine Methode beim Malen, das Malen war bei ihm angeborener Instinkt. Es wunderte mich sehr, als Manet nach ein paar Tagen das Goldblond des Haares wieder abkratzte von der Leinwand und von vorne anfang.“

„Nehmen Sie nicht eine neue Leinwand?“

„Nein, diese genügt vollkommen.“

„Aber Sie können doch nicht gelben Ocker auf gelben Ocker malen, ohne die Farbe schmutzig zu machen!“

„Ich glaube doch!“

„Und nach einer halben Stunde hatte er die ganze Partie übermalt, ohne daß sie auch nur im geringsten von ihrer Helligkeit eingebüßt hätte. Er malte immer wieder drüber, und jedesmal kam die Farbe heller und frischer.“ —

„Eines Tages sah er, daß ich bei meiner Malerei mit dem Schwarz nicht recht vorankam. Da nahm er einen meiner Pinsel, und kaum hatte er die Leinwand berührt, da schien langsam die trübe Schwere meines Schwarz zu verschwinden. Es kam Grau zutage und schummerige Lichter, die Schatten füllten sich mit Luft, und Seide schien zu fließen und zu rauschen. Das war keine Methode, da war nichts von Trick — er malte bloß. Meine Palette war ihm genau so recht wie seine, er präparierte seine Palette nicht; seine Farbe existierte nicht auf der Palette; aber unter dem unmittelbaren Zwang des Sehens arbeitend, traf er den Ton instinktiv, ohne Berechnung und Umschweife.“ Als dies passierte, um 1880 herum, war George Moore wie gesagt noch Maler. —



DIE DAME IN ROSA (MME. MERLIN). 1881
Dresden. Galerie

Selbst wenn man von Manet alles geäußert hätte, was man von ihm sagen möchte, so bliebe dieses Eine doch das Erstaunlichste: Daß er gelben Ocker über gelben Ocker malen konnte, ohne schmutzig zu werden; daß er, wenn er jemand anders mit dessen Pinsel und dessen Palette bei trübem Schwarz half, es bald darauf funkelte, wie wenn Seide leuchtet und knistert. Kurz, das Erstaunlichste bleibt,



was man früher Qualität der Malerei nannte. Aber Qualität ist keine äußerliche Eigenschaft, nichts, das mit dem leichten Malenkönnen oder mit Kunststücken zu tun hat. Methode und Trick waren dabei ja nicht im Spiel. Qualität kommt vom Sehen. Manet sah schnell und erschöpfend. Manet konnte gelben Ocker über gelben Ocker malen, weil sein Sehen, seine Vision, so rein, so leicht, so schwebend im Gleichgewicht war. Weil sein schöpferisches Auge im Moment der neuaufbauenden Phantasietätigkeit alles Trübe blitzschnell ausschied und verbannte, was zwischen dem Gelb der ersten Schicht

und dem Gelb der zweiten Schicht liegt; weil er mit unfehlbarer Sicherheit die für die Wirkung entscheidenden Akzente aus der Natur heraus empfand und schließlich nur noch sie sah als selbständige Elemente. Eine Gestalt im Licht wird ihm eine dunkle Fläche, die sich ohne Umrißlinien absetzt gegen eine helle Fläche, in der ein paar dunkle Flecken sitzen, die Augen und ein halbheller Schatten, die Nase, und ein mittelheller Fleck, der Mund. „Rosita Mauri“, die berühmte Tänzerin, war eine Kreolin, mit bernsteinfarbenem Teint und blauschwarzem Haar. Manet schenkt ihr und uns nichts von dem leicht Negerhaften ihres Aussehens, nicht diese Farben, nicht diese steile Nase, die kurze Oberlippe und den großen Mund. Aber das Schwarzblau des Haares gegenüber dem dunklen Gold der Haut, gewärmt durch das reine aber zarte Korallenrosarot des Mundes, und dies abgewandelt zu dem leichteren Rosa des Frisiermantels und verklingend im Perlmutterglanz des Hintergrundes; und alles hingesezt mit der gleichen Gelassenheit, mit der die Person dasteht — es hat als Harmonie etwas so über allen Worten Vornehmes der Wirkung, daß man überrascht ist, wenn man sich zufällig und plötzlich fragt: wie sah sie eigentlich wohl im Leben aus? In der doch etwa zehn Jahre später entstandenen Radierung von Anders Zorn wirkt sie jünger und im mondänen Sinne eleganter, weniger wild und etwas liebenswürdiger. Manet sah sie in der ungebrochenen Schönheit ihrer Rasse, ganz unerschrocken. Aber sein Sinn für das Charakteristische und Sprechende einer Physiognomie hinderte ihn nicht, seinen Flächen so viel zarte blondgoldene Helligkeit zu geben, so viel feine Bewegung im Licht, so viel edle Eleganz im Strich, daß sich dieser Eindruck sinnlicher Kostbarkeiten, der nur auf seiner noblen Malerei beruht, wie von selber auf das Modell überträgt. Aus der Charakteristik, aus dieser Vorstellung von rassisger Pracht, stammt ja die Begeisterung, die seiner Hand so viel Noblesse diktierte. Er konnte sogar, wenn es sich so ergab, Rosa über Rosa malen. Die „Dame in Rosa“, auch mit diesem Kontrast zu



MÉRY LAURENT („DER HERBST“), 1882

Nancy. Museum



schwarzblauem Haar, eine durchschnittliche elegante Pariserin, zeigt solche Zauberei in höchster Vollendung.

In seinen letzten Jahren, als ihn seine Rückenmarksleiden am Gehen und an der Bewältigung größerer Aufgaben verhinderte, malte Manet viele Frauen. Und Blumen. In seiner Stillebenkunst, der schönsten Stillebenkunst, die es überhaupt gibt, trotz den Holländern, trotz Chardin und Courbet, feiert dieses unvergleichliche Malenkönnen, vor dem George Moore so erstaunte, Feste von unerhörtester, seltsamster Art. Er veredelt die Materie wie nie zuvor. Niemals, oder fast niemals, ist er aufdringlich an Realität, immer ganz geistig. Er malt seine Blumen, seinen Flieder, seine Rosen, und auch seine

Melone und das Spargelbündel wie aus der Erinnerung, schöner, leuchtender und gleichmäßiger als je die Wirklichkeit sein kann. Und dabei ist doch alles so überraschend richtig. Man fühlt vor



FLIEDERSTRAUSS. UM 1880
Berlin. Nationalgalerie

dem weißen Flieder, der da in dem Wasserglas auf fast schwarzem Grunde vor einem steht, daß es Gewächshausflieder sein muß, so richtig ist der kränklich blasse schöne Ton des Weiß und des Grün getroffen; und die Spargel kommen eben aus dem schwarzen Beet. Der Mann, der angesichts eines Austern-Stillebens von Manet mit



ROSITA MAURI. UM 1876
Berlin. Slg. Koehler

der Zunge schnalzte und vorschlug „laßt uns zu Prunier gehen“ (er wollte dort Austern essen), verstand mehr vom Austernessen als von Malerei. Heute aber vergleicht man diese Dinge nicht mehr mit den entsprechenden Realitäten. Manet hat die Welt von Farbe und Ton, die über ihnen und in ihnen lag, abgezogen von ihnen und selbständig gemacht, und dadurch unvergänglich. „Er allein vermag dem Augenblick Dauer zu verleihen.“

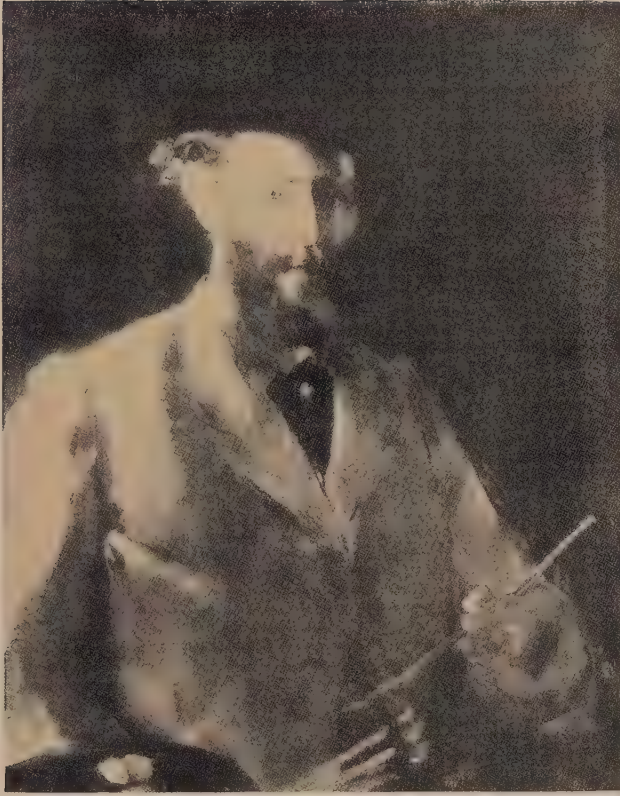
In diesen letzten Stilleben von Manets Hand liegt das ganze Geheimnis seiner Kunst beschlossen. Was er im Augenblick, in der Sekunde, gesehen hatte, arbeitete er in seiner anschauenden Phantasie mit einer unablässigen, unheimlichen Energie durch, bis der letzte Rest von Realität und grober Stofflichkeit ausgetilgt, bis Alles feste unverrückbare Erscheinung geworden war.





DAMENBILDNIS. PASTELL

Waldmann, Manet



SELBSTBILDNIS. 1878/79
Paris. Slg. Marquise de Ganay

IX.

Edouard Manet ist oft porträtiert worden, von den verschiedensten Künstlern, von Fantin-Latour und Alphonse Legros, von Bracquemond und von Degas. Auch sich selber hat er ein paarmal gemalt. Aber er sieht immer anders aus. Vor der Radierung von Edgar Degas glaubt man nicht, daß das derselbe Mensch ist, den Fantin-Latour malte, und vor seinen Selbstbildnissen mag man sich nicht entscheiden, welchem von beiden man glauben soll. Sein Ausdruck muß immer gewechselt haben.

Er war von mittelgroßer Statur, muskulös, aber schlank. Beim Gehen wiegte er sich in den Hüften in einem eigenartigen Rhythmus. In einem fein und energisch geschnittenen Gesicht saßen kleine lebhaft graue Augen, Haar und Bart waren rötlichblond,



DAMENBILDNIS. PASTELL

der Mund, der sich in den Ecken nach aufwärts bog, hatte einen spöttischen Ausdruck. Er war sehr lebhaft, sprach schnell und leise und begleitete seine Rede mit sparsamen höchst charakteristischen Handbewegungen. Selbst wenn er sich Mühe gab, Pariser Argot zu reden und die langgedehnte Sprechweise der Pariser Straßenjungen



„JEANNE“ („DER FRÜHLING“). 1882
New-York. Metropolitan-Museum



nachzuahmen, gelang es ihm nicht, gewöhnlich zu erscheinen. Die Feinheit war ihm angeboren. Sein Benehmen war von vollendeter Liebenswürdigkeit und größerer innerer Verbindlichkeit. Daß er in manchen Dingen an einen Engländer erinnerte, muß wohl an seiner eleganten Art sich anzuziehen gelegen haben, die damals in Künstlerkreisen auffiel. Seinem Wesen und seiner Herkunft nach war er ein reiner Pariser, aus jener Schicht der wohlhabenden und sehr gebildeten Bourgeoisie, die im Umkreise des dann immer weltstädtischer und internationaler werdenden Pariser Lebens wie etwas Abseitiges und sehr Gepflegtes wirkte.

Wer ihn kannte, war bezaubert von seinem Geist. Nicht nur von der Helligkeit seines Witzes, der Schlagfertigkeit seiner Bemerkungen und der Geschliffenheit seiner bon mots, sondern von der Frische und Unverdorbenheit seiner Empfindungen und Gedanken, von der Natürlichkeit seiner Natur. Über Kunst, nicht nur über die seine, äußerte er sehr klare und kluge Dinge. Aber er schrieb nie etwas; man müsse bei seinem Leisten bleiben. Man hat seine Art zu sehen mit der Art großer Schriftsteller verglichen, nicht nur mit der Zolas (weil Zola, ohne ihn indessen ganz zu verstehen, eine prachtvollere Verteidigungsschrift verfaßte; und wegen der „Nana“), sondern auch mit der Flauberts. Dies muß ihm unangenehm gewesen sein, er war nur Maler und hatte gar nichts Literarisches in seiner Kunst. Wollte man vergleichen, so könnte man seine Art der Vision vergleichen mit der berühmten Szene im Omnibus in Goncourts „Manette Salomon“. Aber dies ist eine sichtlich aus der Malerei abgeleitete Literatur und es ist bei den Goncourts ein Maler, der diese Szene erlebt. Manet verdankt der Literatur gar nichts, höchstens sie ihm. — Wenn er sprach, ging er ohne Umschweife auf die Sache los, er urteilte schnell und scharf, aber nie vorbedacht verletzend. Hatte er einmal jemand unbewußt und ohne Absicht gekränkt, so bot er ritterlich die Hand zum Frieden. Hassen, wirklich hassen, tat er nur die Dummen. „Es gibt keine guten Dummköpfe,“ pflegte er zu sagen.

Er litt unter seinem Schicksal, dem Schicksal, der ewig Verkannte zu sein. Es ist ja keinem Künstler im Kampfe mit dem Publikum und der Kritik so schlecht gegangen wie ihm. Man mußte einmal in einer Ausstellung Schutzleute vor seine Bilder stellen, weil die erregte Menge drohte, mit Stöcken und Schirmen auf sie loszugehen. Nach Madrid war er geflüchtet, um sich von dem Skandal, den er in Paris erregte, zu erholen, und als er einmal eine Ausstellung in seinem Atelier veranstaltete, schrieben einige Besucher ihre Unflätigkeiten, unter Mißbrauch des Gastrechtes, sogar in das



DAMENBILDNIS. PASTELL

ausgelegte Fremdenbuch. Zwar hat er mit der Zeit gelernt, alles dies mit philosophischer Ruhe zu ertragen. Darüber, daß ihm auf sein Gesuch, im Rathaus von Paris Wandgemälde zu schaffen, keine Antwort wurde, hat er schließlich gar nicht mehr gesprochen. Wenn die Zeitungskritiken erschienen, sagte er: „Die Flut steigt, der



Schlamm wälzt sich heran; aber Gott sei Dank bin nicht ich es, den sie beschmutzt.“ Er wußte, was er wert war und daß ihm der Platz im Louvre gebührte. Aber er wußte auch, daß er die Unsterblichkeit mit einem frühen Tode erkaufen mußte. Und als ihm im Jahre 1881 sein Freund Antonin Proust die Ehrenlegion verschaffte, wußte er so gut wie die andren, daß er ein verlorener Mann war. Höflich, wie er war, machte er allen, die zu dieser Ehrung beigetragen hatten, trotz seines Leidens einen Dankbesuch, stieg Treppen hinauf, und freute sich herzlich über diese Auszeichnung. Doch es war zu spät, ein wenig mehr Anerkennung und Verständnis

in früheren Jahren hätte ihm nicht nur das Leben angenehmer, sondern auch das Schaffen leichter und noch großartiger gemacht. Es war ja in Wirklichkeit doch so, daß er manchmal monatelang gar nichts tun konnte, daß er deprimiert bei seiner Familie und seinen wenigen Freunden saß und wie gelähmt war.



Aber, und dies ist das Große, so sehr er litt und sich aufrieb in diesem ewigen Kampfe, so sehr es ihn verlangte nach Anerkennung und Erfolg und Ruhm, mit allem was dazu gehört, mit öffentlichen Auszeichnungen und Gefeierte werden in eleganten Salons, bei strahlenden Festen und mit schönen Frauen, die er so liebte — nie hat er die leiseste Konzession gemacht und seine Kunst verraten um äußerer Erfolge willen. Er blieb abseits und tat was er mußte und

ließ sich nicht verführen. Nach den so seltenen Erfolgen in seiner Laufbahn, beim „Guitarrero“ und dann beim „Bon Bock“, hätte er es so leicht gehabt, das Publikum zu erobern. Er hätte ja nur in dieser Manier fortzufahren, diese Formel zu klischieren und diese Manier zu fruktifizieren brauchen, und er wäre der berühmte Maler



des „Guitarrero“ und des „Bon Bock“ geblieben. Aber er dachte gar nicht an solche Möglichkeit, er wollte seine Kunst entwickeln, so wie sie nun einmal in ihm lag. Dies hat er getan, immer neue Dinge geschaffen, Meisterwerke und verfehlte Bilder im gleichen Jahre gemalt, im unablässigen Ringen um seine Kunst. Wüßte man es nicht, man würde vor der „Schlittschuhbahn“ zunächst nicht auf den Gedanken kommen, dies sei nun derselbe Künstler, der die

„Olympia“ gemacht hat. Und nur, wenn man das Gesamtschaffen kennt, weiß man, wie ungeheuer streng die Logik ist, die alle diese Wandlungen zusammenhielt und Manets Kunstkraft bis zuletzt steigerte.

Diese Kämpfe, der Kampf mit dem eigenen Genius und der Kampf um die Anerkennung, haben Manets Kraft vorzeitig gebrochen. Er starb am 30. April 1883, an Erschöpfung seines Nervensystems und an zu heftigem Verbrauch seiner Energien. Das Leben geliebt hat er bis zuletzt. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis war: „Alles, was den Geist des Zeitgenössischen und der Menschheit zeigt, hat Wert. Alles, was ihn nicht zeigt, ist Null.“ Hiernach hat er gelebt, und so wird Manets leidenschaftliche Gegenwarts-Zugewandtheit schöpferisch sein, solange Kunst Ausdruck und Verherrlichung des Daseins ist.





LESENDE DAME IM GARTEN. UM 1880

VORWORT EDOUARD MANETS FÜR DEN KATALOG SEINER SONDERAUSSTELLUNG IM MAI 1867

„Die Notwendigkeit dieser Sonderausstellung“

Seit dem Jahre 1861 stellt Manet aus, d. h. er versucht auszustellen. Heute fühlt er sich veranlaßt, dem Publikum auf eigene Faust sein ganzes Schaffen vorzuführen.

Bei seinem ersten Auftreten im Salon wurde Manet mit einer ehrenvollen Erwähnung bedacht. In der Folgezeit aber ist er von der Jury so oft niedergehalten worden, daß er nachgerade der Meinung ist: Wenn das künstlerische Ringen schon einen Kampf bedeutet, so muß es wenigstens ein Kampf mit gleichen Waffen sein, das heißt: Der Künstler muß zeigen können, was er schafft.

Geschieht das nicht, so bewegt er sich bald in einem Kreislauf ohne Ende, aus dem es keinen Ausweg gibt. Er müßte seine Bilder einpacken und auf dem Boden aufstapeln. Die Zulassung zum Salon, die Anerkennung und die offiziellen Auszeichnungen gelten, wie man hört, bei vielen Leuten tatsächlich als Befähigungsnachweis, auf Grund dessen sie dann für oder gegen die ausgestellten oder refüsierten Werke eingenommen sind, je nachdem. Andererseits aber wird dem Künstler versichert, daß an der unfreundlichen Aufnahme seiner Bilder seitens der Jury gerade die ureigenste Stimmung des Publikums schuld sei.

So hat man ihm geraten, zu warten.

Zu warten? Worauf? Darauf, daß die Jury abgeschafft würde.

Der Künstler aber wollte die Sache lieber mit dem Publikum direkt erledigen. Er sagt heute nicht: Kommt und seht euch vollkommene Bilder an; sondern: Seht euch ehrliche Bilder an.

Denn wenn er ihnen ein Wesen mitgegeben hat, das aussieht wie Protest, so ist das nur die Folge seiner Ehrlichkeit gegen sich selbst. Der Maler hat nur wiedergeben wollen, was er sah.

Manet hat sich nie gegen irgend etwas auflehnen wollen. Im Gegenteil, die andern haben sich aufgelehnt gegen ihn, den Ahnungslosen, weil es in der Malerei geheiligte Vorschriften gäbe für Gestaltung, Technik und Anschauung und weil diejenigen, die hiermit groß geworden sind, keine andern dulden. Die Intoleranz, zu der sie auf diesem Wege gelangen, ist naiv. Alles, was nicht in ihre Formeln paßt, hat keinen Wert, und so treten sie nicht nur als Kunstkritiker auf, sondern als rührige Gegner.

Ausstellen ist für einen Künstler Lebensfrage, die „conditio sine qua non“; denn es hat sich gezeigt, daß man sich bei wiederholtem Sehen mit Dingen aussöhnen kann, die einen zuerst überraschten oder gar abstießen. Nach und nach erst kommt das Verständnis und die Zustimmung.

Die Zeit ist nicht ohne Einfluß auf Bilder; unmerklich hat sie eine ausgleichende Wirkung; sie mildert ursprüngliche Härten.

Ausstellen das heißt: Freunde und Helfer im Streit finden.

Manet hat stets das Talent anerkannt, wo immer es ihm begegnete, und er hat sich nie vorgenommen, eine alte Malerei zu stürzen oder eine neue in die Welt zu setzen. Er hat nur versucht, er selbst zu sein und kein anderer.

Im übrigen hat Manet Sympathie gefunden bei Menschen, auf die es ankommt, und er hat erfahren, wie das Urteil der wahrhaft Begabten ihm von Tag zu Tag günstiger wird.

Es handelt sich also in Wirklichkeit für ihn nur darum, sich dem Publikum, das man ihm fälschlich als einen Feind hinstellte, verständlich zu machen.



ARGENTEUIL. 1874
Tournai. Museum

BRIEF EDOUARD MANETS AN DEN SEINE-PRÄFEKTEN
BETREFFS DER AUSMALUNG DES RATHAUSES VON PARIS

Herr Präfekt!

Ich beehre mich, Ihrem geneigten Wohlwollen folgenden Plan einer Ausschmückung des Sitzungssaales der Stadtverordneten im neuen Rathause von Paris zu unterbreiten:

Eine Reihe von Kompositionen zu malen, die, um mich eines heute allgemein gültigen Ausdruckes zu bedienen, der aber zugleich meinen Gedanken gut ausdrückt, den „Bauch von Paris“ darstellen sollen, mit den verschiedenen Körperschaften, in ihrer Umwelt, kurz das gesamte öffentliche und wirtschaftliche Leben unserer Tage. Ich würde also die Markthallen von Paris zu malen haben, die Eisenbahnen von Paris, die Brücken von Paris, das Paris unter der Erde, das Paris der Rennen und der Gärten.

An der Decke eine Galerie, rund herum, auf der sich in geeigneter Haltung alle Zeitgenossen bewegen, die im bürgerlichen Leben zur Größe und zum Reichtum von Paris beitragen oder beigetragen haben.

Genehmigen Sie, Herr Präfekt . . . usw.

Edouard Manet

Kunstmaler,
geboren zu Paris
Rue d'Amsterdam No. 77.

BRIEFE EDOUARD MANETS AN SEINE FRAU, GESCHRIEBEN
WÄHREND DER BELAGERUNG VON PARIS 1870/71

15. September.

Unser Haus kommt mir sehr traurig vor, wenn ich abends allein heimkomme und niemand vorfinde. Es scheint mir schon sehr lange, und dabei fängt es gerade erst an. Es ist unrecht, wenn Du Dir Vorwürfe machst, nicht hiergeblieben zu sein. Vor allem würden die Frauen die Männer doch nur stören, und ich bin Dir sehr dankbar, daß Du gereist bist, trotz der Bekümmertheit über die Trennung. Dann aber sind nur sehr wenig Frauen überhaupt hiergeblieben. Sogar viele Männer sind abgereist, doch glaube ich, die werden nach ihrer Rückkehr dafür büßen....

Heute abend war ich mit Eugen in der Versammlung zu Belleville. Man hat die Namen der Abwesenden verlesen und vorgeschlagen, diese Namen in Paris öffentlich anzuschlagen und ihren Besitz zum Besten der Nation einzuziehen. So bringen wir meistens unsere Abende zu. Gestern waren wir mit Eugen und mit Degas in einer öffentlichen Versammlung in den Folies-Bergères. Wir hörten dort eine Rede von General Cluseret. Heut morgen war ich mit Gustav in Gennevillers, und wir sind über Asnières heimgekehrt. Das ist wirklich schrecklich anzusehen. Alle Leute sind fort. Man hat die Bäume abgeschlagen, alles wird verbrannt, die Möbel brennen auf den Feldern, die Plünderer graben Kartoffeln aus, soweit noch welche vorhanden sind. Verschanzte Lager, überall Mobilisten. Kurz, man wartet, man spricht nur noch von Chassepots und Revolvern. Ich glaube, man ist darauf vorbereitet, sich ernsthaft zu verteidigen.



DIE SCHLITTSCHUHBAHN. UM 1877
Berlin. Slg. Dr. Hugo Cassirer

30. September.

Es ist schon lange her, daß ich keine Nachricht von Dir habe. Hoffentlich dauert dies nicht zu lange, sondern es gelingt uns bald, diese Blockadelinie zu durchbrechen, die uns von der ganzen Welt trennt. ... Wir essen jetzt nur noch einmal Fleisch am Tage, und ich glaube, jeder vernünftige Pariser wird es ebenso machen. ... Paris ist jetzt ein großes Lager. Von 5 Uhr früh bis abends halten Mobilisten und Nationalgarden, soweit sie keinen Dienst haben, Übungen ab und werden richtige Soldaten.

23. Oktober.

Heute ist schreckliches Wetter. Unmöglich den Fuß vor die Tür zu setzen, solange ich wegen meines Fußes, der nur langsam heilt, nur leichtes Schuhwerk anziehen kann.

Die Zeitungen haben Dir wohl schon berichtet, daß die Besatzungsarmeen am Freitag einen großen Ausfall auf die feindlichen Stellungen gemacht haben. Der Kampf dauerte den ganzen Tag, und die Preußen hatten, glaube ich, große Verluste; unsere sind weniger bedeutend. Aber der arme Cuvillers, ein Freund von Degas, ist gefallen. Leroux wurde verwundet und, glaube ich, gefangengenommen. Man bekommt langsam genug davon, hier eingeschlossen und von jedem Verkehr abgeschnitten zu sein, denn es ist nun schon einen Monat, daß wir die letzten Nachrichten von Euch hatten. ... Es wüten die Pocken; Fleisch 45 Gramm pro Tag und Kopf. Milch nur für Kranke und Kinder. Aber alles dies ist gar nichts, wenn man daran denkt, was noch kommt. Wir wünschen, daß etwas geschieht, denn das wird doch diesem unerträglichen Zustand ein Ende machen.

Ich habe lange, meine liebe Susanne, nach Deiner Photographie gesucht und endlich das Album im Salontisch wiedergefunden, und nun kann ich manchmal Dein gutes Gesicht anschauen. Heute Nacht wachte ich auf, weil ich Deine Stimme

zu hören glaubte, wie sie mich rief. Ich sehne mich nach dem Augenblick, wo ich Dich wiedersehe, und die Zeit vergeht mir so langsam.

19. November.

Meine liebe liebe Susanne! Wie lang mir die Zeit vorkommt! Und wie grausam ist es, von Euch schon so lange keine Nachricht zu haben! ... Paris ist zum Sterben traurig, jetzt beginnt das Gas zu versagen. In allen öffentlichen Gebäuden wird es eingeschränkt. Die Ernährung wird unmöglich. Was mich letzten Endes darüber tröstet, Euch so weit fort und, sicher, in Unruhe zu wissen, ist der Gedanke, daß es Euch gut geht und Ihr bequem untergebracht seid. Die Pocken wüten sehr und überfallen besonders das geflüchtete Landvolk. Das tätige Leben, das wir anderen führen, ist sehr gut für uns. Ich gehe jeden Tag zwei Stunden zu den Übungen; man ist in meiner Batterie voll Rücksicht und Höflichkeit gegen mich. Augenblicklich habe ich keinen Nachtdienst, da wir demnächst auf ein Fort geschickt werden sollen. ...

Das Maß Kartoffeln kostet hier acht Franken, es gibt jetzt in Paris Schlachtereien für Katzen-, Hunde- und Rattenfleisch. Wir essen nur noch Pferdefleisch, das heißt, wenn wir welches bekommen. Du müßtest mich in meiner großen Artilleristen-Pelerine sehen! Ein ausgezeichnetes für den Dienst unentbehrliches Kleidungsstück. Mein Tornister enthält zugleich alles, was man zum Malen braucht; ich werde bald anfangen, Studien nach der Natur zu machen. Solche Erinnerungen werden eines Tages Wert haben.

23. November.

Man langweilt sich hier zum Sterben. Von einer solchen Traurigkeit kann man sich keine Vorstellung machen. Ich möchte,



NANA. 1877
Hamburg. Slg. Theodor Behrens

der Tag wäre erst da, wo ich Euch von der Bahn hole. Aber ich fürchte, er ist noch weit. Mach Dir Bewegung, geh spazieren, spiele Klavier und, vor allem, mach Dir keine Sorgen. . . .

Jemand hat Maries große Katze getötet, man hat Verdacht auf jemand hier im Hause. Natürlich, um sie zu essen. Marie hat sehr geweint; sie sorgt sehr gut für uns.

Der Zustand, in dem wir leben, ist so niederdrückend, daß man nicht einmal das Bedürfnis hat, jemand zu sehen. Es sind immer dieselben Gespräche, immer die gleichen Selbsttäuschungen. Die Abende sind schwer erträglich. Mein einziger Trost ist das Café Guerbois, und auch das wird recht eintönig. Wann werden wir alle wieder beieinander sein? Ich rufe diesen Augenblick mit all meiner Sehnsucht herbei und denke unaufhörlich an Dich. Mein ganzes Zimmer ist jetzt voll von Deinen Bildern. . . .

Wir haben Regengüsse, wahre Wolkenbrüche. Mit großem Behagen ziehe ich Deine Wollstrümpfe an. Sie sind mir von großem Nutzen, denn auf den Wällen steht man bis zu den Knöcheln im Schmutz.

2. Dezember.

Ich war gestern in dem Gefecht, das zwischen Le Bourget und Champigny stattfand. Ein wahres Bacchanal! Man gewöhnt sich übrigens schnell daran, die Kugeln gehen einem, von allen Seiten, über die Köpfe weg. Der Tag war erfolgreich, sagt heute morgen der Tagesbericht von Trochu, und unsere Truppen haben ja auch ihre Positionen gehalten. Man tut den gefangenen Preußen nichts zuleide. Es war das erste Mal, daß ich welche sah; sie sind meistens sehr jung, wie unsere Mobilisten, und scheinen nicht unglücklich darüber zu sein, daß sie gefangengenommen wurden. Und in der Tat, für sie ist der Krieg ja zu Ende. Wann aber wird er endlich für uns zu Ende sein?

18. Dezember.

Wie werde ich mich freuen an dem Tage, wo ich Dich wieder in die Arme schließen werde! Den Tag erwarte ich mit Ungeduld. Ich muß gestehen, ich habe kaum noch Hoffnung auf einen guten Ausgang für unsere Armee. Aber schließlich, man muß bis zum Ende kämpfen. . . .

30. Dezember.

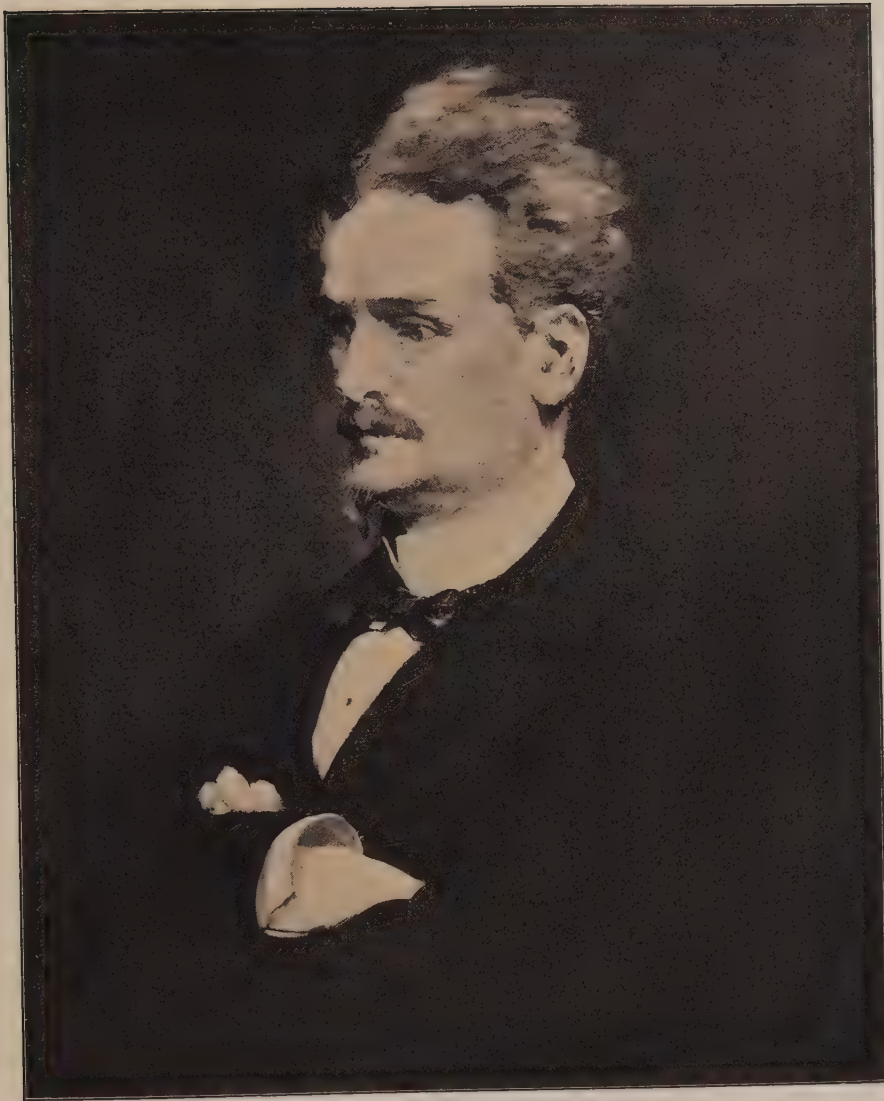
Geht es Dir gut? Immer noch keine Nachricht von Euch. Wie grausam dies ist! Hierunter leide ich mehr als unter allen Unbilden der Belagerung. Es ist hundekalt und keine Möglichkeit, Feuer zu machen. Die Kohle muß natürlich für die Zubereitung des Essens bleiben. Und was für ein Essen!

15. Januar.

Wie lang mir die Zeit erscheint und was für glückliche Stunden ich jetzt mit Dir haben würde, ohne an Spazierengehen zu denken! Du hast keine Vorstellung davon, wie traurig es in Paris ist. Wagen sieht man so gut wie gar nicht mehr; die Pferde werden gegessen. Kein Gas, nur noch schwarzes Brot und Tag und Nacht Kanonendonner. Das arme Quartier Saint-Germain wird in einem traurigen Zustande sein; hier bei uns ist nichts passiert.

30. Januar.

Alles ist zu Ende, und wir sind alle drei gesund auf unseren Beinen und vollzählig beieinander. . . . Es war nicht mehr zu halten. Man starb hier Hungers, und auch jetzt ist man noch im äußersten Elend. Wir sind alle mager wie ein Nagel, und ich selbst fühle mich auch seit einigen Tagen nicht wohl infolge der Anstrengungen und der schlechten Ernährung. . . . Aber schließlich die Gewißheit, Euch wiederzusehen, macht mich glücklich. Hoffentlich finde ich Euch bei guter Gesundheit.



BILDNIS ROCHEFORT. 1881
Hamburg. Kunsthalle

Himmel, es sind doch viele Leute hier in Paris gestorben! Man muß durchgemacht haben, was wir durchgemacht haben, um zu wissen, was das heißt. Ich konnte mir, zu meiner Kräftigung, ein paar Pfund Rindfleisch verschaffen, die ich mit sieben Franken das Pfund bezahlte, und wir werden uns heute abend eine gute Suppe leisten, ohne Gemüse, wohl verstanden.

Aber trotzdem, ich bin darüber, daß wir nach all den Ereignissen und dem Unglück noch wohlbehalten sind, so froh, daß ich alles vergesse. Habt noch ein wenig Geduld, das ist nötig. Ich hole Euch so schnell wie irgend möglich und bin selbst sehr ungeduldig.



IM BOOT. 1874
New-York. Slg. Havemeyer



LITERATUR-VERZEICHNIS

Die grundlegende Biographie Edourd Manets stammt von

THÉODORE DURET: Manet. Deutsch von E. Waldmann. Berlin 1910.

Das grundlegende Buch über Manet ist von

JULIUS MEIER-GRAEFE: Manet. München 1912.

An sonstiger Literatur in deutscher Sprache sei erwähnt:

ANTONIN PROUST: Erinnerungen an Edouard Manet. Deutsch von

Mathilde Mauthner. Berlin 1917.

Ferner nur englisch:

GEORGE MOORE: Modern Painting. London 1906.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Théodore Duret. 1868. Paris. Petit Palais	9
2. Die Olympia. 1863. Louvre	11
3. Das Frühstück im Grünen. 1863. Louvre. Paris. Slg. Moreau-Nélaton	12
4. Die überraschte Nymphe. 1861/62. Paris. Slg. Manzi	13
5. Beaudelaires Maitresse	16
6. Zacharie Astruc. 1863. Bremen. Kunsthalle	17
7. Rouvier als Hamlet. 1866. New-York. Slg. G. Vanderbilt	19
8. Der Guitarrero. 1860. New-York. Slg. Osborn	24
9. Christus mit Engeln. 1864? New-York. Slg. Havemeyer	27
10. Musik im Tuileriengarten. 1862. Dublin. Museum	29
11. Das spanische Ballett. 1862. Paris. Slg. Durand-Ruel	33
12. Der Bettler. 1867? New-York. Slg. Stransky	35
13. Stiergefecht. Paris. 1865/66. Slg. Durand-Ruel	37
14. Der grüßende Matador. 1866. New-York. Slg. Havemeyer	39
15. Victorine als Espada. 1862. New-York. Slg. Havemeyer	43
16. Die Dame mit dem Papagei. 1867. New-York. Metropolitan Museum	47
17. Die Erschießung Maximilians. 1868/69. Mannheim. Kunsthalle . .	49
18. Hasenstilleben. 1866. Paris. Slg. Doucet	51
19. Das Frühstück im Atelier. 1869. München. Pinakothek	53
20. Der Fischer im Walde. 1862. Ascona. Slg. G. F. Reber	56
21. Landungssteg in Boulogne. 1870. Paris. Slg. Durand-Ruel	57
22. Der Hafen von Boulogne. 1869. Paris. Louvre. Slg. Camondo	58
23. Venedig. 1875. New-York. Slg. Havemeyer	59
24. Badestrand. 1874. Wien. Slg. von Mauthner Markhof	61
25. Der Hafen von Bordeaux. 1871. Berlin. Slg. Robert von Mendelssohn	62
26. Desboutin („L'Artiste“). 1875. Berlin. Slg. Ed. Arnhold	63
27. Fischer auf dem Meere. 1873. Berlin. Slg. Franz von Mendelssohn .	65
28. Die Pflasterer in der Rue de Berne. 1878	66
29. Familie Monet im Garten. 1875. Berlin. Slg. Ed. Arnhold	67
30. Rennen in Longchamps. 1872. Chicago. Slg. Potter-Palmer	68
31. Das Landhaus. 1882. Hamburg. Slg. Theodor Behrens	69

	Seite
32. Der „Bon Bock“. 1873. Paris. Kunsthandlung Paul Rosenberg . .	75
33. Die Eisenbahn. 1873. New-York. Slg. Havemeyer	78
34. Der Sänger Faure als Hamlet. 1876/77	79
35. Chez le Père Lathuille. 1879. Tournai. Museum	81
36. Das Gewächshaus. 1879. Berlin. Nationalgalerie	82
37. Bildnis Albert Wolff. Berlin. Slg. Dr. Hugo Cassirer	83
38. Die Bar. 1881/82. Budapest. Slg. Hatvany	85
39. Dame in Rosa. 1881. Dresden. Galerie	87
40. Méry Laurent. („Der Herbst.“) 1882. Nancy. Museum	91
41. Fliederstrauß. Um 1880. Berlin. Nationalgalerie	94
42. Rosita Mauri. 1877. Berlin. Slg. Koehler	95
43. Selbstbildnis. 1878/79. Paris. Slg. Marquise de Ganay	99
44. Jeanne. („Der Frühling.“) 1882. New-York. Museum	101
45. Lesende Dame im Garten. Um 1880	111
46. Argenteuil. 1874. Tournai. Museum	115
47. Die Schlittschuhbahn. Um 1877. Berlin. Slg. Dr. Hugo Cassirer .	119
48. Nana. 1877. Hamburg. Slg. Theodor Behrens	123
49. Henri Rochefort. 1881. Hamburg. Kunsthalle	127
50. Im Boot. 1874. New-York. Slg. Havemeyer	129

